الدكتور جودت فخر الدين

شكل القصيدة العربية

في النقد العربي

حتى القرن الثامن الهجري

منشورات دار الآداب - بيروت





الطبعة الأولى
تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٨٤

إلى لطيفة وهدى وعلي



"الكَلام عَلى الكَلام يَدور عَلى نفسِه ويلتبسُ بعضُه بَبعضِه"

(أبو حيان التوحيدي)

إشـارة

هذا البحث، هو في أساسه، أطروحة قدمت الى كلية الآداب والعلوم الانسانية في جامعة القديس يوسف ببيروت، لنيل شهادة الدكتوراه (إختصاص) في اللغة العربية وآدابها، وقد أشرف عليها الدكتور الشاعر أدونيس، وشارك في مناقشتها، بالإضافة إليه، الدكتور متري بولس، والدكتور وليم الخازن. وكانت نتيجة المناقشة أن منح صاحب الأطروحة درجة «جيد جداً».

ويسرني أن أشكر الأساتذة الذين ناقشوا هذه الأطروحة، وبخاصةٍ لما أبدوه من الملاحظات النقدية التي أفدتُ منها كثيراً، وأن أخص بالشكر أستاذي المشرف الذي علّمني الكثير.

المؤلف

ثلاثة أسئلة

بقلم أدونيس

- ١ -

تطرح هذه الدراسة أسئلةً رئيسة ثلاثة: حول بنية القصيدة العربية الكلاسيكية، وحول بنية القصيدة العربية الحديثة - لكن بشكل ضمنيّ وغير مباشر، وحول النقد الشعريّ.

- ٢ -

ما شكلُ القصيدة العربية الكلاسيكية؟ أو، بعبارة أكثر دقّةً: ما الشكل الشعريّ في نظرة النقاد العرب القدامى؟

غياب مصطلح «الشكل» هو أول ما يثيره هذا السؤال. فلم يكن النقاد العرب يستخدمون لفظة «الشكل» في كلامهم على مبنى القصيدة. والحق أن هذا المصطلح الحديث تجريدي وفضفاض، بحيث يصح أن يقال في الكلام على هيْكليّة أية مادة أو كتلة. كأنه، إذن، لا يقول شيئاً.

ولو عدنا الى «لسان العرب»، وقرأنا مادة «شَكَلَ» لرأينا أن «الشّكل» تعني الشِّبْه والمِثْل. يقال: هذا من شَكْلِ هذا، أي من ضَرْبِهِ ونَحْوه. وهذا شكلُ ذلك: أي مثله في حالاته. وهذا أشكل بهذا، أي أشبه. وشَكْلُ الإنسان مذهبه وقصده. وشكْلُ الشيء: صورته المحسوسة والمتوهَّمة. وتَشكَّلَ الشيء: تَصوّر. وشَكّلَهُ: صوّرَه.

ليس في هذا كله ما كان يُتيح للناقد العربي القديم استخدام مصطلح الشكل ليشير به الى مبنى القصيدة. هكذا رأيناه يختار مصطلحاً آخر هو **اللفظ** الذي اتخذ اسماً آخر عند الجرجاني هو **النظم**، ثم غلبَ عليها اسم **عمود الشعر**، وفقاً لتحديد المرزوقي.

تستقصي هذه الدراسة معانيَ هذه الأسماء وما تنطوي عليه من أنساقٍ تتعلق بالألفاظ (نسق الحروف مع الكلمات، نسق الكلمات في الجمل، نسق الجُمل) وبالتركيب والنظم، وبالمعنى والغرض. وتصل الى موقف يرى أن ما نسميه، اليوم، بـ«الشكل»، كان يشمل عند النقاد العرب القُدامى أبعاد القصيدة اللفظية والايقاعية والمعنوية، معاً.

قلت: موقف، والأحرى أن أقول: قراءة. وهي قراءة تظلّ سؤالاً مفتوحاً، إذ تتعذر الإجابة عن مثل هذه القضايا إجابةً قاطعةً، نهائية.

- ٣ -

هذه القراءة حديثة، يقوم بها شاعر / ناقد حديث. لذلك، إذ توضح أفقَ القديم، تفتح أفقاً للتساؤل حول الحديث: لا بدّ، في الحالين، من فهمٍ جديد يؤرّخ للقصيدة العربية، وللشعر العربي، تأريخاً جديداً. وترتبط بذلك، عضوياً، هذه الضرورة: دراسة أكثر دقة وإحاطة، لما نسميه بـ«الشعر الحديث»، خصوصاً أن حضوره الغالب يتمثل في تجليّات «شكليّة».

تتحرّك هذ الدراسة، أساسياً، أو ينبغي أن تتحرك، في أفق تساؤ ليّ: هل الخروجُ على نظام الشطرين المتساويين تفعيلياً، يُحقق الخروجَ على المبنى الشعريّ الكلاسيكي؟ أم أن هذا الخروج ليس إلا تنويعاً تفعيلياً، اوتشكيلياً، على جوهرٍ واحد؟ هل الخروج على الوزن يحقق تشكيلاً فنياً أغنى وأكثر جدة مما يحققه التشكيل الوزنيّ؟ هل تكشف «الحداثة» الشعرية العربية عن فهمها الخاطىء لمعنى «الشكل» في الشعر العربي؟ هل هي، بتعبير آخر، «حداثة قديمة» - من حيث أنها تفصل، ضمنياً، بين ما نسميه «الشكل» وما نسميه «المعنى» - وذلك في إلحاحها على المظهر الخارجيّ لجسد القصيدة: يجب ان يكون «الثوب» مخالفاً كلياً لثوب القصيدة القديمة، دون ان تتساءل: هل ما يخبئه هذا الثوب «الحديث» أكثر حداثة مما يخبئه ذلك الثوب «القديم»؟

هل تضمر الأسئلة السابقة حقيقة هي ان الحداثة لا تتم بمجرّد الخروج التشكيلي على الأنساق التشكيلية القديمة، وأن «الشكل» أوسع من ان ينْحَدَّ في بناء القصيدة الظاهري، وأنه يشمل الرؤ يا ذاتها، والرؤ ية ذاتها؟ ألا يجب، تبعاً لذلك، أن تفهم الحداثة، لا في منظورات تشكيلية، وزنية أو نثرية ،- وإنما من حيث هي أوّلاً، وقبل كل شيء، تجربة جديدة تصدر عن رؤ ية جديدة للإنسان والعالم، في مقاربة جديدة للأشياء ولغة شعرية جديدة؟

أليس «الشكل» عند الفرزدق، مثلاً، أو جرير «مضمون عصرهما - أو «معناه»، أي طبقته

السائدة وثقافته السائدة؟ و«الشكل» عند شوقي، مثلاً آخر، أليس هو في عصره: الطبقة السائدة، والثقافة السائدة؟ و«الشكل» الحديث. «المعنى» الحديث: التفتت، والبلبلة، والضياع، والبحث عن أفق م

إن هذه الأسئلة تؤكد ان الخروج على الشكل ليس مجرد خروج تشكي شاملٌ: من حالة وعي معينة الى حالة أخرى، ومن رؤية إلى رؤية، ومن حس ...يه الى حساسية، ومن لغة شعرية الى لغة شعرية، ومن ثقافة وقيم الى ثقافة وقيم أخرى. ومثل هذا الخروج ليس سَهْلاً: إنه يستلزم القدرة الخلاقة المحيطة.

- ٤ -

من هنا تطرح هذه الدراسة سؤالها الثالث حول النقد. فالقصيدة تتكون من طبقات: ذاتية (بمستويات متنوعة، عديدة) واجتماعية (بمستويات متنوعة، عديدة هي الأخرى) وإنسانية - كونية. ودراستها نقديا تشبه دراسة طبقات الأرض، جيولوجياً: لا بد لفهمها وتقويمها من الإحاطة بها، في كُلّيتها وشمولها، وفي أجزائها وتفاصيلها.

وهذا مما يحتم إعادة النظر في النقد - مفهوماً ودَوْراً، فلئن كان الشعر فنّاً بالمعنى الحصريّ، فإن نقده وتقويمه لا يبدآن من «الأفكار»، كما هي الحال، غالباً، في النقد الشائع، بل من كونه صناعة خاصة: نسيجاً لغوياً، لا صندوق أفكار. ودراسة هذا النسيج - المبنى هي وحدها التي تُتيح جلاء ما نسميه بـ«المعنى» أو «المضمون» أو «الرؤيا»، أو «الهدف والغَرَض». وهي التي تتيح لنا ان نعرف ما هو أبعد: هل هذا «المعنى» منته، أم غير منتهٍ؟ هل يمكن ان يتجدد بحسب القارىء وقراءته وعصره، أم أنه يُسْتَنْفَدُ بقراءته الأولى؟ وما تكون، في الحالين، علاقته بذلك النسيج اللغوي؟ وهذه الدراسة هي التي تتيح جلاء الخلل: الانفصال بين «الشكل» و«المضمون» وعلامته الأولى هي رداءة العبارة والتركيب، وابتذالها. وهي التي تتيح لنا أخيراً ان نقوّم مستوى الشعر، وبُعده الإبداعيّ. وهذا يعني أن الخلل ينتفي في الابداع الشعري العظيم: لا انفصال فيه، وإنما هو نسيجٌ موحد واحد: «المعنى» فيه هو «الشكل» و«الشكل» فيه هو «المعنى».

القصيدة في هذا المنظور هي، بدئياً، مبنى أو بنية تعبير: صورة/معنى، معنى/صورة والعلاقة بينهما هي كعلاقة وجه الورقة بوجهها الآخر. فالقصيدة نصّ - نسيج، تتجدد بوصفها كُلّاً لا يتجزأ، وتُقوَّمُ بوصفها كذلك كلاً لا يتجزأ.

وينتج عن ذلك أنّ النقد ليس إلا قراءة ما لأفق مفتوح على قراءات متعددة. فالناقد لا يستخرج «معنى» القصيدة، بوصفه شيئاً مستقلاً محدداً، وإنما يقرأ القصيدة بوصفها أفقاً يتحرك فيه. وما يراه في تحركه، إنما هو قراءته الخاصة: تأويلاته وانطباعاته. فعلاقتي ـ ناقداً أو قارئاً بالقصيدة ليست علاقة استيعاب، وإنما هي علاقة استكشاف.

ـ ٥ ـ

في إطار هذه الأسئلة الثلاثة، تبدو لي أهمية هذه الدراسة. وآمل لأبعادها النظرية ان تُقرن استكمالاً، بدراسة تطبيقية ترسم التحوّلات في بنية التعبير عند الشعراء القدامى لطبيعة العلاقات: بين الشاعر والشيء، الكلمة والشيء، الكلمة وما يجاورها: يسبقها او يتبعها، وبين النص والقراءة، وذلك تمهيداً لرسم هذه التحوّلات عند شعراء الحداثة.

بيروت، الأول من تشرين الأول ١٩٨٤)

أدونيس

تمهيد

كثر استعمال مصطلح الشكل في الكتابات النقدية العربية المعاصرة ، خصوصا في تلك التي واكبت حركة الشعر الحديث منذ ظهوره في أواخر الاربعينات ، الا ان استعماله هذا ليس دقيقا ، ولا يشير الى ملامح مفهوم لشكل القصيدة ، أو للشكل الفني بعامة . لقد استعمل الشكل ويستعمل استعمالات غامضة وملتبسة ، وضع في الغالب ، مقابل « المضمون » وكأنهما عنصران متناقضان ، او متباينان جوهري (المضمون) وعرضي (الشكل) تتألف منهما القصيدة .

من ناحية ثانية ، تكمن في استعمال الشكل كمصطلح نقدي ، (إشكالية) كبيرة ، لم يعرها النقد العربي الحديث حقها من الأهمية ، وتنبع من كون الشكل مصطلحا غربيا ، لم يرد في المؤلفات النقدية العربية القديمة ، ولم يشأ المهتمون بالنقد حديثا البحث في مدى الفائدة التي تتأتى من استعمال هذا المصطلح الوافد ، في الكشف عن خصائص النص الشعري ومقوماته من جهة ، وفي مدى التناقض الذي قد ينشأ بين أصل المصطلح وحقل تطبيقه من جهة ثانية .

حيال ذلك ، برزت لديّ الرغبة في التدقيق في قضية الشكل (كمفهوم) وقضيته كمصطلح نقدي . فبدأت التعرف بالمفاهيم الغربية المتعلقة بالموضوع من خلال بعض المؤلفات التي تحتوي على آراء الرمزيين والالسنيين البنيويين والشكلانيين الروس ، اضافة الى بعض المؤلفات الأخرى ، التي تناولت الموضوع من نواح فلسفية ، لانتقل

بعد ذلك ، الى استقصاء ما يتعلق بالشكل ، من بعيد او قريب ، في المؤلفات او الكتابات النقدية العربية .

الا أنني ، عندما بدأت بعملي الاستقصائي ، وجدت ان كتب النقد العربي القديم ، تنطوي على نظرية متكاملة ، في ما يخص الشعر ، نظرية تحدد عناصر القصيدة ومقومات جمالها بصورة نهائية . هذه النظرية التي دعيت بعمود الشعر تراءت لي ، في ضوء ما كنت قد اطلعت عليه من المؤلفات الاجنبية الحديثة حول الشكل ، نظرية شكلية متماسكة من ناحية شموليتها ، اذ انها لم تغفل جانبا من جوانب القصيدة ، بل وضعت لكل منها قواعده ومعاييره . ولما كانت هذه النظرية على علاقة وثيقة بعلوم الكلام والمنطق والفلسفة وخصوصا بما دار في العصور العباسية من مناقشات حول مسألة اعجاز القرآن ، فقد اغراني ذلك بالبحث في مقومات هذه النظرية الشكلية ، هل هي فنية أو اخلاقية ؟ . او على الأقل ما حظها من الفن ، ومن الأخلاق ؟ . وعندما عثرت في كتب النقد العربي ، منذ نشأته في القرن الثاني الهجري ، وحتى نهاياته في القرن الثامن الهجري ، على مادّة نظرية غزيرة ، قررت دراسة شكل القصيدة في هذا النقد المحدد بهذه الحقبة من الزمن . وبذلك اصبح الموضوع نظريا صرفا واقتصر حقل الدراسة على النقد العربي القديم في رؤ يته للقصيدة العمودية اوّلا ، وفي علاقة هذه الرؤ ية بالشكل في المفهومات الحديثة ثانيا .

يقع هذا البحث في أربعة ابواب ، يضم الباب الأول عرضا للنظرية الشكلية في النقد العربي (عمود الشعر) ، وقد كانت خطوتي الأولى فيه ان اجد مقابلا للشكل في هذه النظرية ، يكون شاملا لجميع مستويات القصيدة وعناصرها كما هي الحال في النظريات الغربية ، تذليلا للصعوبة الماثلة في السؤ ال التالي : كيف ندرس شكل القصيدة في النقد العربي والنقاد العرب لم يستعملوا مصطلح الشكل ؟ فخصصت الفصل الأول من هذا الباب للوقوف على مفهوم القصيدة ، ومن ثم على مفهوم الشكل ، في النقد العربي استنادا الى هذا التحديد التبسيطي : الشكل = المعنى + المبنى . ومن شأن هذا التحديد أن يسمح منهجياً باستمرار البحث ، وذلك أن شكل القصيدة او الشكل الفني عموماً ، يعصى على التحديد النهائي الدقيق .

ولفهم الاصول الفكرية للنقد العربي ، عمدت في الفصل الثاني من هذا الباب الى دراسة علاقته بالبلاغة ، في علاقة هذه الأخيرة بعلوم الكلام والمنطق والفلسفة ، لما يلقيه ذلك من ضوء على نشأةالنقد ومقوماته النظرية . وخصصت الفصل الثالث لمشكلة اللفظ والمعنى،هذه الثنائية التي اقرها « عمود الشعر » والتي تكشف بدورها عن الفهم الذي قدمته هذه النظرية لآلية التأليف الشعري . عارض الناقد عبد القاهر الجرجاني الفصل بين اللفظ والمعنى ، والقول باستقلالية واحدهما عن الآخر ، وبانهما عنصران للتعبير لا ثالث لهما ، ووضع نظرية في النظم جابه بها النقاد الآخذين بعمود الشعر ، فخصصت الفصل الرابع لنظريته هذه .

اما الفصل الخامس والأخير من هذا الباب ، فقد عرضت فيه لعمود الشعر كتصور نهائي متكامل لشكل القصيدة ، وذلك كما حدّده المرزوقي والقاضي الجرجاني اولا ، وفصله حازم القرطاجني ثانيا .

ولما كان شكل القصيدة ذا مستويين : معنوي وصوتي (لفظي - إيقاعي) وقد وضعت النظرية النقدية (عمود الشعر) لكل منهما قواعده ومعاييره ، فقد جعلت البابين الثاني والثالث لدراسة هذين المستويين دراسة معمقة لا تغفل آراء عبد القاهر التي كانت تؤسس لنقد وصفي ينطلق بمقاييسه من داخل النص ، بخلاف النقد المعياري الاستدلالي الذي مثله عمود الشعر .

والباب الثاني المختص بمفهوم المعنى في النقد العربي ثلاثة فصول . يحمل الفصل الأول عنوان « المعنى العام والمعنى الخاص » ، ويتناول ماهيّة المعنى وأوّليّته لدى النقاد الغرب ورؤ يتهم الى علاقته بالنظم .

ويتناول الفصل الثاني مفهوم المعنى عند عبد القاهر الذي كان وحيدا في قوله باستحالة وجود المعنى عاريا في معزل عن اللفظ ، وقد درست المعنى عنده من خلال كتابه « دلائل الاعجاز » ، مسميا اياه بالمعنى « النحوي » نظرا الى ان عبد القاهر قد وحّد بين معنى العبارة وتركيبها النحوي .

أما الفصل الثالث فيتناول المعنى في ضوء علم البيان الذي اتخذه النقاد واحدا من علوم البلاغة الى جانب علم المعاني ، والبديع . ويحمل عنوان « المعنى البياني » .

ويقع الباب الثالث المختص بالمستوى الايقاعي للقصيدة العربية في ثلاثة فصول، يتناول الفصل الأول العلاقة بين الشعر والنثر في نظر النقـاد الذين فصلوا بينهـما فصلا واضحـا يقضي بان الـوزن هو قـوام الشعر وميـزان له . امـا الفصـل الثـاني فيختص بالوزن ، ورؤ ية النقاد الى بحور الخليل بن احمد الفراهيدي كقوالب ايقاعية جاهزة ذات قيم موسيقية ومعنوية معينة . وقد استعنت في هذا الفصل بآراء حديثة لبعض المؤلفين العرب في الايقاع الشعري العربي ، ساعدت في جلاء بعض الأمور المتعلقـة بمقومـات النظرية الايقاعية القائمة على بحور الخليل والتي أخذ بها النقد العربي عامة .

ويضم الفصل الثالث دراسة عن القافيـة التي اهتم النقاد والعـروضيون بشـأنها ، وركزوا على اهميتها ، وعدوها ظاهرة مكملة لظاهرة الوزن .

ولما كان الشكل ، كمصطلح نقدي ، مقتبسا من المفهومات الغربية ، فقد جعلت الباب الرابع دراسة مقارنة بـين الشكل في هـذه المفهومـات وشكل القصيـدة في النقد العربي ، وذلك في ثلاثة فصول ، يحمل الأول عنوان الشكل والمـادة ، والثاني الشكـل والمضمـون ، والثالث الشكـل والأسلوب . ذلك ان التصـدي لهذه الثنـائيات الثـلاث يعـطي صورة عـما اثير حـول الشكـل في علم الجمـال والفلسفـة وعلم النفس والعلوم اللغوية .

كـان منهجي في هـذا البحـث ان أنـطلق من العام الى الخـاص ، اي ان اطرح القضية الاساسية ثم انتقل الى دراسة تفصيلاتها . وما ذلك إلا بسبب الطابـع النظري المسيطر على البـحـث والذي يقتضي توضيح المسائل الملتبسة والمثيرة للجدل ، خصوصا ان اغلـب المصطلحـات النقديـة الـواردة فيه (الشكل ، المضمون ، الأسلوب ، المعنى ، المبنى . . . الخ) ليس لها مـدلولات علميـة محددة ، بـل أنها على العكس ، تتداخل فيما بينها ويلتبس بعضها ببعضها ، شأنها في ذلك شأن جميع المصطلحات الأدبية والفنية .

لذا ، عرضت في الباب الأول النظرية الشكلية كما تصورها النقاد العرب انطلاقـاً من مفهومهم للقصيدة وشكلها ، لا عمد في البابين الثاني والثالث الى دراسة تفصيلات هـذه النظريـة وما تضمنتـه حيال المعنى والايقـاع . وكنت حريصـا ، في تناولي لعمـود

الشعر ، ان اتطرق دائما لما عارضها من آراء نقدية ، أعني بها آراء عبد القاهر ،ا وكنت أعمد ـ خلال عرض الآراء ـ الى مناقشتها ، وتقويمها في اتجاه واحد ، ينحو دائما نحو تجميع خيوط النظرية (عمود الشعر) واستقراء سماتها العامة والتفصيلية .

كما انني في دراستي المقارنة في الباب الرابع ، قد طرحت قضية رئيسة في كل من فصوله الثلاثة ، وعمدت الى عرض القضية لدى الغربيين اولا ، ومن ثمّ لدى النقاد العرب ، لانتهي بعد ذلك الى خلاصة عامة .

اخيرا ، وفي الخلاصة ، لخصت ما توصلت اليه من نتائج ، مشيرا الى بعض الآفاق التي يفتتحها هذا البحث .


www.dorat-ghawas.com

الباب الاول

النظرية الشكلية في النقد العربي

الفصل الأول : القصيدة والشكل .

الفصل الثاني : النقد والبلاغة .

الفصل الثالث : اللفظ والمعنى

الفصل الرابع : نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني

الفصل الخامس : عمود الشعر

سوف نعرض في هذا الباب ، الـذي يتضمن خمسة فصول، النظرية الشكلية في النقد العربي ، وهذا العرض يسعى الى التقاط الخطوط العريضة التي ميزت هذه النظرية خصوصا من ناحية اصولها الفكرية . ففي الفصـل الأول نقف على مفهـومي القصيدة وشكلها ، ونتناول في الفصل الثاني العلاقة بين النقد والبلاغة ، تلك التي نشأت علومها في أجواء كلامية احتدم فيها الجدال حول مسألة اعجاز القرآن . ثم نتناول في الفصـل الثالث احدى المسائل التي تنازع فيها النقـاد العرب هي مسـألة اللفظ والمعنى ، ننتقـل بعدها ، في الفصل الرابع ، الى عرض نظرية النـظم عند عبـد القاهـر الجرجـاني التي تتضمن آراء فريدة بالنسبة الى عملية التأليف الأدبي لا تنضوي تحت لواء « عمود الشعر » وانما تساعد على فهمه من حيث انها تنقضه او تختلف عنه . ومن ثم نخلص ، في الفصل الخامس ، الى عرض القواعد والأسس التي قامت عليها نظرية « عمود الشعر » .

الفصل الأول

القصيدة والشكل في النقد العربي

الشكـل مصطلح حـديث ، ذلك ان النقـد العربي القـديم لم يحفل بـه كمصطلح نقدي . لذا ، وجب علينا ، والحالة هذه ، ان نبحث عن مقابل لـه بين المصـطلحات التي شاعت في ذلك النقد مثل : المبنى ، المعنى ، اللفظ ، الصيـاغة . . . الـخ . وقد تنطوي محـاولتنـا هـذه عـلى شيء من التبسيط يقتضيـه التقـريب مـا بـين المفـاهيم والاستعمالات قديمها وحديثها ، كما ان السعي للوقوف على مفهوم مقابل لمفهوم الشكل لدى النقاد العرب ، يقتضينا البحث اولا في مفهوم هؤلاء النقاد للقصيدة .

يرى كثير من النقاد القدامى والدارسين المحـدثين والمستشرقين ان الـرجز اصـل الشعر وانه تطور لسجع الكهان الذي عرف في الجاهلية .

يقول شكري عياد في كتابه « موسيقى الشعر العربي » : « نحن نفترض كما افترض بعض المستشرقين ونقل عنهم جرجي زيدان في كتابه (تاريخ آداب اللغة العـربية) ان النثر المسجوع سبق الشعر في الوجود ، ومعنى ذلك ان اكتشاف القافيـة سبق اكتشاف الوزن ، وهذا الترتيب يتفق مع الطبيعة ، لأن إدراك التماثل بين كلمتين في مقطع اول او أخير، ايسر كثيرا من إدراك التماثل في النسب بين مجمـوعتين من المقاطع ، والأصل الديني لسجع الكهان يشعر بقدمه السحيق . ونحن نفترض انه كـان نموذجـا اقدم من

الشعر وان لم نفترض بالضرورة انه كان اصل الشعر ، فمن الجائز ان يكون الشعر قد نما من اغاني العمل او من أهازيج الرقص، ولكننا نفترض ان هذه الأغاني او هذه الاهازيج لم تكن تفترق كثيرا في طريقة نظمها عن سجع الكهان ، جمل قصيرة تنتهي بمقاطع متماثلة او متشابهة . ويتفق ذلك الغرض مع ورود نماذج قديمة وكثيرة لأبيات قصيرة مقفاة من بحر الرجز ، الذي يرجح معظم الباحثين ايضا انه كان اول الأوزان العربية ظهورا ، والعروضيون يسمون مثل هذه الأبيات رجزا مشطوراً، وعندنا انها اقدم من الرجز التام ، بل اقدم صور الشعر العربي على الاطلاق »[1] .

ويورد ابراهيم انيس في كتابه (موسيقى الشعر) عن مؤرخي الأدب ان الرجز أقدم الأوزان ، إلا أنه لا يوافق على ذلك ، بل يرى ان الكامل قد يكون اقدم منه[2] ، ويربط انيس الرجز بحداء الأبل ، وينقل عن توفيق البكري ان « الرجز بحر من بحور الشعر معروف ، وتسمى قصائده الأراجيز واحدها ارجوزة ويسمى قائله راجزاً ، وإنما سمي رجزاً لأنه توالي حركة وسكون يشبه بالرجز في رجل الناقة ورعدتها ، وهو ان تتحرك وتسكن ثم تتحرك وتسكن ، ويقال لها حينئذ رجزاء »[3] . كما ينقل عن مؤرخي الأدب ان الرجز كان ديوان العرب في الجاهلية والإسلام وكتاب لسانهم وخزانة انسابهم وأحسابهم ومعدن فصاحتهم وموطن الغريب من كلامهم، ولذلك حرص عليه الأئمة من السلف واعتنوا به حفظا وتدوينا ، ولم تكن العرب في الجاهلية تطيل الاراجيز وانما اطالها المخضرمون والاسلاميون »[4] ومن الرجازين في العصر الأموي الذين ذكرهم انيس ابو النجم وذو الرمة والعجاج ورؤبة .

ويقول انيس ان الأراجيز « تمثل الأدب الشعبي عند الجاهليين ، فالرجز فن مستقل من فنون القول ، وهو القالب الذي آثره القدماء للآداب الحديثة »[5]، فموقف الرجز من الأدب الجاهلي موقف الزجل من ا لآداب الحديثة ويحتمل ان الاراجيز كانت في الجاهلية تشتمل على صفات اللجهات العربية من كشكشة وعنعنة وعجعجة . كان فيها

---

(١) عياد ، شكري محمد ، موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط ١، ١٩٦٨، ص ١٠٢.
(٢) انيس ، ابراهيم ، موسيقى الشعر ، بيروت ، دار القلم ، د ت ، ط (غ م) ص ١٤٥ .
(٣) المرجع نفسه ، ص ١٤٠ . را ، البكري ، محمد توفيق ، اراجيز العرب ، القاهرة ١٣٤٦ هـ ، ط ٢ ، ص ٣ .
(٤) المرجع نفسه ص ١٤١ . را ، اراجيز العرب ، ص ٤ .
(٥) موسيقى الشعر ، ص ١٤٢ .

كل الصفات الصوتية التي فرقت بين لهجات العرب ، كانت تمثل ادب القبيلة لا أدب العرب جميعا ، يستمتع بها المرء في قبيلته ولا يكاد يستسيغ غيرها من اراجيز في القبائل الأخرى »[1] .

ان اغلب ما تناقله الدارسون والمستشرقون ومؤرخو الأدب ، مبثوث في كتب النقد العربي ، وذلك في ما يتعلق بالقصيدة واصل تسيمتها وعلاقتها بالرجز فابن رشيق مثلا ، يربط نشأة الشعر بالغناء اذ يقول : « كان الكلام كله منثورا فاحتاجت العرب الى الغناء بمكارم اخلاقها وطيب اعراقها وذكر ايامها الصالحة واوطانها النازحة ، وفرسانها الابحاد ، وسمحائها الاجواد ، لتهز انفسها الى الكرم ، وتدل ابناءها على حسن الشيم ، فتوهموا اعاريض جعلوها موازين الكلام فلما تم لهم وزنه سموه شعرا لأنهم شعروا به : اي فطنوا »[2] وينقل ابن رشيق ما اورده الجاحظ في (البيان والتبيين) من ان « ما تكلمت به العرب من جيد المنثور اكثر مما تكلمت به من جيد الوزن ، فلم يحفظ من المنثور عشره ولا ضاع من الموزون عشرة »[3] . ويقول ابن رشيق عن الرجز اشارة الى اصل تسميته ، انه « سمي رجزا لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند الإبل[4] » وعن انواع الرجز وعلاقته بالقصيد يورد ما يلي : « قد خص الناس باسم الرجز المشطور والمنهوك وما جرى مجراهما ، وباسم القصيد ما طالت ابياته ، وليس كذلك ، لأن الرجز ثلاثة انواع غير المشطور والمنهوك والمقطع : فأما الأول منها فنحو ارجوزة عبدة بن الطبيب :

باكرني بسحرة عواذلي	وعذلهن خبل من الخبلْ
يلمنني في حاجة ذكرتها	في عصر ازمان ودهر قد نسلْ

والنوع الثاني نحو قول آخر :

القلب منها مستريح سالم	والقلب مني جاهد مجهودُ

---

(١) موسيقى الشعر، ص ١٤٣ .
(٢) ابن رشيق ، العمدة ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، بيروت ، دار الجيل ، ط ٥ ، ١٩٨١ ، ج ١ ، ص ٢٠ .
(٣) الجاحظ ، البيان والتبيين ، بيروت ، دار الفكر للجميع ، ١٩٦٨ ، ج ١ ، ص ١٩٤ را ، العمدة ، ج ١ ، ص ٢٠ .
(٤) العمدة ، ج ١ ، ص ١٣٦ .

والنوع الثالث قول الآخر :

قـد هـاج قـلبـي مـنـزل من ام عـمـرو مـقـفـرُ

فهذه داخلة في القصيد ، وليس يمتنع ايضا ان يسمى ما كثرت بيوته من مشطور الرجز ومنهوكه قصيدة لأن اشتقاق القصيد من (قصدت الى الشيء) كأن الشاعر قصد الى عملها على تلك الهيئة والرجز مقصود ايضا الى عمله كذلك . ومن المقصد ما ليس برجز وهم يسمونه رجزا لتصريع جميع ابياته »[١] .

يضم الشعر عند ابن رشيق القصيد والرجز معا ، الا ان القصيدة اعمّ من الرجز « فعلى كل حال تسمى الارجوزة قصيدة طالت ابياتها ام قصرت ، ولا تسمى القصيدة ارجوزة الا ان تكون من احد انواع الرجز التي ذكرت ، ولو كانت مصرعة الشطور كالذي قدمته ، فالقصيد يطلق على كل الرجز ، وليس الرجز مطلقا على كل قصيد اشبه الرجز في الشطر »[٢] . وهذا غير موافق لما أورده بعد ذلك عن بعض الرواة حول القصيدة وأصل تسميتها بناءً على عدد ابياتها وحول اسبقية الرجز لها اذا يقول : « قيل : اذا بلغت الابيات سبعة فهي قصيدة ، ولهذا كان الايطاء بعد سبعة غير معيب عند احد من الناس . ومن الناس من لا يعد القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد . ويستحسنون ان تكون القصيدة وترا وان يتجاوز بها العقد ، او توقف دونه . كل ذلك ليدلوا على قلة الكلفة ، والقاء البال بالشعر . وزعم الرواة ان الشعر كله انما كان رجزا وقطعا ، وانه انما قصد على عهد هاشم بن عبد مناف ، وكان اول من قصده مهلهل وامرؤ القيس ، وبينهما وبين مجيء الإسلام مائة ونيف وخمسون سنة . ذكر ذلك الجمحي وغيره . واول من طول الرجز وجعله كالقصيد الأغلب العجلي . وكان على عهد النبي صلى الله عليه وسلم ، ثم اتى العجاج بَعْدُ فافتّن فيه ، فالأغلب العجلي والعجاج في الرجز كامريء القيس ومهلهل في القصيدة »[٣] .

من خلال ما تقدم ، نتبين اضطرابا في ما قيل حول اصل تسمية القصيدة ، او بالأحرى ، تعددا في اصول هذه التسمية تضمنتها الأقوال المتعددة بهذا الشأن . وقد

(١) العمدة، ص ١٨٢-١٨٣

(٢) المصدر نفسه، ص ١٨٤ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ١٨٨ - ١٨٩ .

تصدى لهذه المسألة فؤاد ترزي في مقال له بمجلة الابحاث (١٩٥٩) تحت عنوان « ما القصيدة ، وهل توصل العرب الى تحديد ثابت واضح المعالم لها »[1] .

يستعرض ترزي اولا ما جاء في لسان العرب لابن منظور حول القصيدة والقصيد والتقصيد وغيرها في مادة (ق ص د) ليستخلص ان هنالك اربع صفات تتنازعها التسمية وهي : القصد ، والتجويد ، والشطر ، والاطالة ، ويناقش امكانيات الأخذ بهذه الصفات كاصول للتسمية فيقول :

أ ـ اما اتخاذ الاعتماد والقصد كاصل للتسمية فبعيد في رأيي اذا اي اثر ادبي لا يقصد اليه ولا يعتمد فيه خطة حين صوغه ؟

ب ـ واما اتخاذ التجويد والتثقيف كاصل للتسمية فمردود ايضا والا لما افرد النقاد القدامى زهيرا والحطيئة وأمثالها من الشعراء المجودين واعتبروهم عبيدا للشعر .

ج ـ واما الشطر فيمكن قبوله كاصل للتسمية إذا استطعنا التيقن من ان الرجز ـ وهو سابق للقصيدة ـ كان ينظم بشطر واحد . فيكون معنى قول ابن سلّام بان المهلهل كان اول من قصّد القصائد ، انه اوّل من زاوج بين الشطور فجعل من كل بيت في القصيدة شطرين عوضا عن شطر واحد . غير ان اعتناق هذا الرأي يترتب عليه شمول القصيدة للمقطوعة ، وهذا ليس بمستبعد في عصر لم يعرف فيه العرب التحديد المنظم للأشياء ، وهذا الأخفش وهو في عصر متأخر يعتبر ما جاء من الشعر على ثلاثة ابيات قصيدة . غير ان المشكلة الرئيسية هي اننا لا نستطيع الأخذ بهذا الرأي قبل التيقن من ان الرجز كان ينظم بشطر واحد ، وليس لدينا من الدلائل ما يثبت ذلك اثباتا قاطعا ، ويقال ان العدد الفردي لشطور بعض الأراجيز يمكن ان يتخذ دليلا على ذلك ، الا انه من الناحية الأخرى لدينا من الأراجيز ما شطوره زوجية العدد . اضف الى ذلك ان فكرة المزاوجة بين الشطور موجودة في الرجز لاتحاد الروي في كل شطرين ، وهذا الأمر ذاته يدعم الاعتقاد بان الرجز هو اصل الشعر وتطور طبيعي لسجع الكهان جاء عن طريق اقتران سجعتين متوازنتين .

---

(١) مجلة الأبحاث ، الجامعة الاميركية ، بيروت ، السنة ١٢ ، ج ١ ، آذار ١٩٥٩ ، ص ٨٥ ـ ٩٤ .

د ـ بقيت فكرة الاطالة ، وانا استبعد ان تكون اصل التسمية وان كنت اعتقد انها نتيجة لها » .

هكذا يرجح ترزي الشطر اصلا لتسمية القصيدة . فالتقصيد عنده هو المزاوجة بين الشطور ، ويضيف الى هذا المعنى ، معنى آخر هو تضمين القصيدة اغراضا متعددة معتمدا بذلك على ابن خلدون في ما يلي : « قال ابن خلدون في المقدمة : يسمى جملة الكلام الى آخره قصيدة وكلمة ، وينفرد كل بيت منه بافادته في تركيبه حتى كانه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده ، واذا افرد كان تاما في بابه في مدح او تشبيب او رثاء ، فيحرص الشاعر على اعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته ، ثم يستأنف في البيت الآخر كلاما آخر كذلك ، ويستطرد للخروج من فن الى فن ومن مقصود الى مقصود بأن يوطىء المقصود الاول ومعانيه الى ان تناسب المقصود الثاني »[1] .

يضيف ترزي معلقا « ان الذي يهمنا في هذا القول كلمة مقصود . فاذا علمنا ان (قصيد) هي فعيل بمعنى المفعول وان من معانيها مقصود او مهدوف اليه ، واذا علمنا ايضا ان (قصيد) نفسها يصح ان تكون جمعا لقصيدة (كسفين وسفينة) كما يذكر الجوهري في الصحاح ، كان من السهل الافتراض ان تقصيد القصيد (او القصائد) معناه الخروج بالقصائد من المرحلة التي تشمل فيها القصيدة غرضا واحدا الى مرحلة اخرى تشمل فيها اغراضا متعددة يقصد اليها الشاعر وينتقل من غرض الى غرض . وهذه العملية تؤدي بالنتيجة الى اطالة القصائد او القصيد » . ويعتمد ترزي في ذلك على ابن سلاّم اذ يقول : « لم يكن لأوائل العرب في الشعر الا الأبيات يقولها الرجل في حادثة ، وإنما قصدت القصائد وطول الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف »[2] .

يسعى ترزي في مقاله المشار اليه ، الى إثبات التحديد الأشمل للقصيدة عن طريق استعراض الآراء المتعددة والتوفيق بينها ، مفرقا بين التقصيد واصل تسميته ، وبين نتائجه كالإطالة او تعدد الأغراض ، ليخلص الى القول : « مهما كان الأمر فان القصيدة بمفهومها القديم مجموعة ابيات شعرية لا تقل عما يقرب من عشرة أبيات ، تتحد في

---

(١) را ، ابن خلدون ، المقدمة دار الكتاب اللبناني ، بيروت، ١٩٨٢ ، ص ١٠٩٨ .
(٢) را ، ابن سلاّم ، طبقات الشعراء ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨٠ ، ص ١٨ .

الوزن والقافية ، وتتناول اكثر من غرض واحد من اغراض الشعـر » . ولا بأس ، في نهاية عرضنا لما جاء في مقال ترزي ، من الاشارة الى انه اعتمد في استنتاجاته وتحليله على آراء المستشرقين الى حد بعيد ، وبخاصة في نزعته الى التحديد الشامل لمدلول القصيدة استنادا الى قول بعض المستشرقين : « ان من خصائص العقلية العربية ان لا تنـظر الى الأشياء نظرة شاملة ، بل تعنى عادة بالنظر، الى أجزاء الأشياء دون مجموعها ، فالعربي مثلا ان رأى غابة لا يعنى بالنظر اليها كمجمـوع بقدر مـا يعنى بالنـظر الى شجرة فيهـا تسهويه ضخامتها او تفرع أغصانها ، او استقامة ساقها ، واذا طبقنا هذه الظاهرة عـلى شعرنا الجاهلي بصورة خاصة عرفنا السر الذي لأجله كان البيت الـواحد من القصيـدة يكون وحده مستقلة بذاتها »[1] . وهذا التعليل الذي يأخذ به ترزي يشير الى البيت الذي كان العرب يعدونه محور القصيدة او غايتها اذ يسمونه (بيت القصيد) .

على أي حال نجد في مقال ترزي غناء لنا عن البحث مجددا في تسمية القصيدة ، كما نجد في تحديده الأخير لها تلخيصا مطابقا لمفهوم القصيدة القديم الذي جرى عليه النقاد العرب . ننتقل من هذا الى التساؤ ل : كيف تصوّر هؤلاء النقاد شكـل القصيدة ؟ أو بالأحرى ، هل امتلكوا تصورا كهذا ؟ عندما كانوا يستعملون مصطلحات كاللفظ ، او الصياغة ، او البناء ، او المبنى ، او عمود الشعر .

كان النقاد العرب يجدون هذه المصطلحات (ما عدا عمود الشعر) مفارقة للمعنى ، اي قائمة في معزل عنه ، كـانوا يعـطون المعنى وجودا اوليـا ، سابقـا لكل تحقق فني ، والمعنى لديهم ـ كونه كذلك ـ مادة للشعر . لذلك فقد اخذ النقد العربي عامـة بنظريـة الجاحظ في المعاني المطروحة في الطريق . فالشعـراء حسب هذه النـظرية لا يتفـاضلون بالمعاني ، فهي مشتركة بينهم جميعا ، وانما يتفاضلون بتصويرها وتزيينها ، وهكذا يكون الشعر مجرد توشية وتنميق . لقد شكلت نظرية الجاحظ هذه سنّة للنقاد ، وان كان عبد القاهر الجرجاني قد فهمها فهما خاصا ، وسيأتي تفصيل ذلك كله في الفصل الرابـع من هذا الباب .

يسعنا القول هنا ، انه قد نظر الى الشعر في النقد العربي ، كتصوير للمعنى ، يقوم

(١) مجلة ابحاث ، السنة ١٢ ، ج ١ ، آذار ١٩٥٩ ، ص ٩٣ .

على صياغة لغوية ضمن قوالب ايقاعية محددة هي بحور الخليل المعروفة . واذا كانت المصطلحات كالصياغة او الديباجة او التزيين او التنميق التي توحي بالقصد الى وصف للأسلوب ، قد استعملت في النقد العربي دون تدقيق وبقدر كبير من العمومية ، فانها ايضا لا تختص بالقصيدة كمجموعة من الأبيات ، ذات بناء خاص ، فقد ترد في كلام على بيت او عبارة ، كما انها لا تختص بالشعر بعامّة ، فقد ترد في كلام على النثر . لذلك سنحصر كلامنا على المبنى اولا ، وعمود الشعر ثانيا في محاولتنا الوقوف على ما يقابل الشكل (شكل القصيدة) او يقاربه في النقد العربي .

تبنى القصيدة على مستويين : لفظي وايقاعي . ويتحكم بهذا البناء ضرورتان : ضرورة التآلف بين الألفاظ ، وضرورة تناسبها مع ازمان التلفظ بها (الوزن) . فالشاعر هنا يقوم بعمليتي تخير لمواد قصيدته : تخير الألفاظ وتخير الوزن الملائم ساعيا الى ايجاد التلاؤم بين هذه المواد والمادة الأولى التي هي المعنى . هذا تلخيص للآلية التي تتألف القصيدة وفقا لها ، كما جاء في آراء النقاد العرب . وهنا تنبغي الاشارة الى اننا اذ نسوق هذا الكلام ، نعترف بحاجتنا الى تحديد مفهوم النقاد للمعنى ، ولغيره من العناصر الأخرى كالوزن والقافية وغيرهما . وهذا مما سنتصدى له في البابين الثاني والثالث .

فالمبنى اذا ، الفاظ موزونة ، او بالأحرى ، تراكيب لفظية موزونة . ونظرا لتشديد النقاد على ضرورة استقلالية البيت الشعري معنويا ونحويا ، فالكلام على المبنى او البناء لديهم ، كثيرا ما اقتصر على البيت الواحد من القصيدة. وعلى هذا المستوى ، دعوا الى ضرورة توفر الانسجام او الائتلاف بين الألفاظ من جهة ، وبينها وبين المعاني من جهة ثانية .

إلا ان واحداً من النقاد هو حازم القرطاجني ، قدم تصورا لمبنى القصيدة ككل ، وتأثر بآراء الفلاسفة (كابن سينا والفارابي) الذين نقلوا عن اليونانيين أغلب آرائهم في الشعر ، وخاصة ما يتعلق بوحدة القصيدة . لكن حازما فهم هذه الوحدة فهما آليا عندما جعلها تركيبا او تأليفا لعناصر او اجزاء منفصلة اساسا ، مستقلة بعضها عن بعض ، فالناظم عنده « يحضر مقصده في خياله وذهنه والمعاني ، التي هي عمدة له بالنسبة الى غرضه ومقصده ويتخيلها تتبعا بالفكر في عبارات بدد ، ثم يلحظ ما وقع في جميع هذه العبارات او اكثرها طرفا او مهيئا لان يصير طرفا من الكلم المتماثلة المقاطع الصالحة لان

تقع في بناء قافية واحدة ، ثم يضع الوزن والروي بحسبها لتكون قوافيه متمكنة تابعة للمعاني لا متبوعة لها . ثم يقسم المعاني والعبارات على الفصول ، ويبدأ منها بما يليق بمقصده ان يبدأ به ، ثم يتبعه من الفصول بما يليق ان يتبعه به ويستمر هكذا على الفصول فصلا فصلا ، ثم يشرع في نظم العبارات التي احضرها في خاطره منتشرة فيصيرها موزونة اما بأن يبدل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها او بان يزيد في الكلام ما تكون لزيادته فائدة فيه ، او بان ينقص منه ما لا يخل به ، او بان يعدل من بعض تصاريف الكلمة الى بعضها ، او بان يقدم بعض الكلام ويؤخر بعضا ، او بأن يرتكب في الكلام اكثر من واحد من هذه الوجوه[1] » .

يتمتع الوزن عند النقاد العرب ، بوجود سابق للقصيدة . انه تصور ذهني مجرد ، يتخذ الشاعر منه قالبا ايقاعيا يلمؤه بالألفاظ والمعاني . اضافة الى ذلك تتمايز الأوزان (البحور) وتتفاضل حيال المواقف الشعرية المختلفة ، أو تبعا للأغراض والمقاصد . وهذا ما عبر عنه حازم بقوله : « لا يخلو عروض الشعر من ان يكون طويلا او قصيرا او متوسطا : فاما الطويل فكثيرا ما يفضل مقداره عن المعاني فيحتاج الى الحشو ، واما القصير فكثيرا ما يضيق عن المعاني ويقصر عنها فيحتاج الى الاختصار والحذف ، واما المتوسط فكثيرا ما تقع فيه عبارات المعاني مساوية لمقادير الأوزان فلا يفضل عنها ولا تفضل عنه فلا يحتاج فيه الى حذف ولا حشو . وللأعاريض اعتبار من جهة ما تليق به من الأغراض واعتبار من جهة ما تليق به من انماط النظم . فمنها اعاريض فخمة رصينة تصلح لمقاصد الجد كالفخر ونحوه نحو عروض الطويل والبسيط . . . . اما المقاصد التي يقصد فيها إظهار الشجو والاكتئاب ، فقد تليق بها الاعاريض التي فيها حنان ورقة . . . وذلك نحو المديد والرمل »[2] .

ادى الكلام على وحدة القصيدة عند حازم الى تقسيمها الى فصول وفقا لاغراضها ، مما جعله يستكمل رؤيته لمبنى القصيدة ، بعدما فصل كلامه على الأوزان والقوافي ، بالابانة عما يجب توفره من تقدير للفصول وترتيبها ووصلها بعضها ببعض ، اضافة الى ما

---

(١) القرطاجني ، حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، بيروت ، دار الغرب الاسلامي ، ١٩٨١ ، ط ٢ ، ص ٢٠٤ .

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠٤ ـ ٢٠٥ .

يتبع ذلك من ضرورة الاعتناء بالمطالع والانتهاءات والتخلصات والاستطرادات وغير ذلك مما يعده تحسينا لهيآت الكلام واحوال النظم .

. يشكل كلام حازم على المباني القسم الثاني من كتابه (منهاج البلغاء) الذي خصص قسمه الأول للمعاني ، وهو في ذلك ـ كغيره من النقاد ـ يتكلم على المبنى في معزل عن المعنى ، بإستثناء الاشارات الى ضرورة تناسب عناصر المبنى مع المقاصد او الأغراض التي تمتّ الى المعاني بصلة ما . نقصد بذلك الى القول ان النقاد بعامة قد سلوغوا لانفسهم الكلام على مبنى منفصل عن اي معنى ، وذلك لاعتقادهم بوجود عناصر للشعر يتمتع كل منها باستقلاله عن الآخر ، ويضمها الشاعر بعضها الى بعض محاولا ان يوفر لها الانسجام والتآلف .

بهذا نستطيع القول ان المبنى في النقد العربي قالب لفظي ـ وزني . واذا كانت للوزن قواعد عروضية وبحور معدودة ، وللفظ مقتضيات معروفة تحكم عليه بالتناسب او التنافر . فان النظم (او تأليف الشعر) يقوم على تخير لفظي ـ وزني محكوم بتلك القواعد والمقتضيات ، يقوم على تخير قالبي اذا صح التعبير ، يسعى من خلاله الى التلاؤم مع معنى سابق له ، بغية تزيينه ، اي إظهاره في حلّة جديدة .

اننا ، بناء على ما تقدم ، إذ نقول الشكل ، لا نقصد المبنى بل نقصد به مبدئيا جميع مستويات القصيدة ، فلا نستثني اذن المستوى الدلالي (او المعنوي) .

وفي دراستنا للنقد العربي ، سوف نرى ان (عمود الشعر) نظرية شكلية ، تنطوي على تصور لشكل القصيدة بجميع مستوياتها ، وان كان هذا الشكل يختلف ـ كمفهوم ـ عن الشكل في النظريات الحديثة .

ان نظرية الشكل المتمثلة بعمود الشعر كما ارساها المرزوقي والقاضي الجرجاني واخذ بها معظم النقاد العرب ، تحديد للنموذج الشعري عن طريق وضع القواعد والعيارات التي ينبغي على الشاعر الالتزام بها . وبما اننا سوف نعرض في فصول لاحقة لمنطلقات ومقومات هذه النظرية ، فاننا نكتفي هنا بالقول انها تصور للقصيدة كمعنى (او معان) يضاف اليه المبنى . انها القانون الذي يحدد كيفية اضفاء المبنى على معنى سبقه في الوجود . انها قانون تزيين المعنى او بالأحرى ، تجديد مظهره الخارجي ، وبهذا يصبح

الشعر في هذه النظرية ، معاني ثابتة في جواهرها ، تكتسي حللا او مظاهر تبـدلها عبـر الزمن ، ومن شاعر الى شاعر . واذا اردنا التبسيط ، قلنا ان الشكل في عمود الشعر ، يتحدد بهذه المعادلة .

الشكل = المعنى + المبنى

واذا كان المعنى ثابتا ، فالمبنى لا يتبدل إلا مظهريا ، انه هو الآخر ينطوي على ثوابت معينة : ثوابت الوزن (البحور) ، وثوابت اخرى تتعلق بتركيب الالفاظ وما يقتضيه من مراعاة لقواعد النحو او البيان ، او البلاغة بعامة .

يتبين لنا مما تقدم ، ان الشعر ، او القصيد ، قد عد في النقد العربي نوعا ادبيـا له تحديداته الخاصة ، وان القصيدة (الواحدة من القصيد) وفقا لهذا النقد ، عمل ادبي له من المواصفات ما يتعلق بالمعنى (المادة الأولى للشعر) وما يتعلق بالمبنى (المادة اللفظيـة والايقاعية) وبالتالي فان الشكل مصطلح يمكننا إطلاقه على مجموع مقـومات القصيـدة ومواصفاتها .

الفصل الثاني

النقد والبلاغة

نتناول في هذا الفصل العلاقة بين النقد والبلاغة ، نظرا لما يقوم عليه النقد العربي من اصول بلاغية ، فالثنائيات التي تعالجها علوم البلاغة كـالقديم والمحـدث ، المأثـور والمبتدع ، المطبوع والمصنوع . . . الخ ، في ارتباطها بمسائل كلية ذات طابع فلسفي ، أدّت الى ربط اشكال التعبير كلهـا بنظام من الأفكـار متكامـل ونهائي ، يتمثل بـالفكر الديني الإسلامي ، وأدّت بالتالي الى جعل النقد استدلاليا ينطلق من مفهومـات جماليـة ثابتة . لذا ، سوف نتناول تلك العلاقة من خلال هذه الثنائيات .

لم يكن التحول من النقد الانطباعي الى النقد المنهجي الا بداية لإرساء علوم البلاغة العربية . فالبلاغي هو القادر على التمييز بين الجيد والرديء ، بين المطبوع والمصنوع ، بين الابتداع والجري على سنن الأقدمين، وذلك بطريقة تتميز عن طريقة الجاهليين التي اتصفت بالانطباعية في إطلاقها الأحكام العامة عند المفاضلة بين شاعر وآخر. والناقد الذي مهد الرواة لظهوره ـ ابتداء باواخر القرن الثاني الهجري ـ لم يكن سوى البلاغي ، الخبير باسرار اللغة ، والعليم بخفايا النحو والتصريف وما الى ذلك . ويصعب ان تفهم حركة النقد العربي بمعزل عن الجو الديني (الكلامي) الـذي اخذ يسـود منذ بـدايات العصور العباسية . فهذا النقد ـ متمثلا بجهود البلاغيين ـ لم يزد عن كونه محاولة لتفسير ذلك الحدث البلاغي الباهر المتمثل بـالقرآن . . . لقـد غدا البحث عن اعجـاز القرآن

والسعي الى كشف اسراره ، منبعا لأصول البلاغة ، وبالتالي تذليلا للصعوبات التي تقف في وجه اتخاذ القصيدة الجاهلية نموذجا للاحتذاء ، لانها هي الأخرى اصل ، يحتاج الى اثبات مسوّغات اتبّاعه ، لذلك كانت الجهود تتضافر لايجاد نظرية في الشعر ، تنطوي على مقوماته النهائية ، تلك الجهود التي اثمرت على يد المرزوقي صاحب التصور الاكثر تكاملا ووضوحا لعمود الشعر . ذلك الشكل الذي ليست البلاغة إلا التزاما به . وقد مهد الآمدي لذلك من قبل فقال : « الشعر اجوده ابلغه ، والبلاغة ، إنما هي إصابة المعنى وإدراك الغرض بالفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف ، لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة ولا تنقص نقصانا يقف دون الغاية »[1] .

لقد كان اوائل النقاد ينزعون الى التحديد ، وإقامة القواعد العامة للتفريق بين الحسن والقبيح ، فلم ينظروا الى الشعر كعمل فردي ، بل سعوا الى تقديره كقيمة اخلاقية متصلة بذات جماعية . لذلك كان لا بد من وجود شكل شعري سابق للقصيدة انه ذلك العامّ الجوهري الذي لا يمنحه الشاعر سوى خاص عرضي ، لا يمنحه الشاعر سوى مسحة تزيينية . لذلك لم يكن بامكان هؤلاء الأوائل النظر الى النص الشعري إلا كمجموعة من الأجزاء المنفصلة عن بعضها : « الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى »[2] . فالتحديد المسبق ، هو الذي جعلهم يرون الاحتذاء مقياس الجودة ، فكانت المسألة الرئيسية التي تصدوا لها : القديم والمحدث ، وتفرعت منها مسائل كاللفظ والمعنى ، الطبع والصنعة ، الأصالة والانتحال . . . وغيرها .

ولما كانت ثنائية اللفظ والمعنى قائمة باستمرار ، فقد كثر الجدل حول تفضيل واحدهما على الآخر في الشعر، وحول كيفية الاجادة في كليهما، وحول الائتلاف بينهما. لقد كان النظر الى المعنى مستقلا تمام الاستقلال عن النظر الى اللفظ سائدا ما قبل عبد القاهر الجرجاني . واذا كانت البلاغة مقصورة على المعنى فان الفصاحة مقصورة على اللفظ كما يعبر ابو هلال العسكري : « الفصاحة والبلاغة مختلفتان ، وذلك أن الفصاحة

---

(١) الآمدي ـ الموازنة بين ابي تمام والبحتري ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، ط ١ ، مطبعة حجازي ، القاهرة ، ١٩٤٤ ، ص ٣٩٢ .

(٢) قدامة بن جعفر ـ نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، مطبعة السعادة بمصر ١٩٦٣ ، ص ١٥ .

تمام آلة البيان ، فهي مقصورة على اللفظ ، لأن الآلة تتعلق باللفظ دون المعنى ، والبلاغة إنما هي انهاء المعنى الى القلب ، فكأنها مقصورة على المعنى »[1] . وبناء على هذه القسمة ، انقسم النقاد الى انصار للمعنى وانصار للفظ . واذا كنا سنتكلم في الفصل الثالث على اللفظ والمعنى وقضية الائتلاف بينهما ، وصولا الى صورها الأكثر نضجا في نظرية النظم عند عبد القاهر فاننا سنكتفي هنا بالكلام على اصول فكرية للنقد العربي .

لا بد لنا من التعرض اولا لمفهوم النقاد العرب للمعنى ، وخصوصا ان اغلبهم كان يرى المعاني منتهية او كما عبّر الجاحظ مطروحة في الطريق .

يقول مصطفى ناصف في كتابه نظرية المعنى في النقد العربي : « ان المعنى في النقد العربي هو الماهية ، والماهية ملتبسة بالأشياء ويضيف : « الفلسفة التي عاش عليها النقاد توضح لنا موقفهم من اللغة والمعنى ، هذه الفلسفة قوامها التمييز بين الفردي والكلي ، بين العرضي والجوهري ، اقامة نظام معين لا يتخطاه احد . هو نظام محكم ، وكل امريء يعيش فيه سعيدا اذا شاء . كذلك الحال في اللغة ، كل معنى هو نظام محكم مغلق ، اذا تصورت تداخلا او شغبا بين معاني الكلمات ، فان ذلك يعني ان هناك شغبا او جدلا بين مهايا الكائنات ومكانها ، أنّ هناك تغيرا مستمرا . وهذا غير صحيح »[2] .

يربط ناصف بين مفهوم النقاد العرب للمعنى وموقفهم الكلي اي موقفهم الديني الذي يربط ايضا بين المعنى والحق . او بعبارة اوضح بين المعاني والقيم الاجتماعية . إذ يكف الشعر عن كونه ظاهرة فردية : « الشعر لم يكن منظورا اليه على انه عبقرية فردية مبتكرة وإنما نظر اليه على انه تراث جماعي او ديوان العرب ، او ملك للأفراد العاديين من الناس . هؤلاء لهم منطق وحكم ، وهم اصحاب الشعر الحقيقيون في نظر النقاد . الاهتمام بالموازنة بين المعاني في اللغة العربية له دوافع تخفى علينا الآن ، أهم هذه الدوافع هو كما قلنا ان يثبت الناقد ان الجماعة اهم من الفرد ، ان المأثور ينافس المبتدع ، ان الصورة العارية لها وجاهة ، وان خلت من آثار الفردية والخيال . هذه الصورة الأولى تبلغ اقصى ما قدّر لها من حب حين تسمى تسمية مشهورة هي الفطرة .

---

(١) ابو هلال العسكري - كتاب الصناعتين ، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي ، ط ١ ، ١٩٥٢ ، ص ٨ .
(٢) ناصف ، مصطفى ، نظرية المعنى في النقد العربي ، بيروت ، دار الاندلس ط ٢ ، ١٩٨١ ، ص ٧٥ .

والفطرة صافية نقية بسيطة كجمهور الناس ، اي ان فكرة الجمهور أخذت مكانة ضخمة في ظل الفطرة او الصورة الأولى او المستوى الأول »[1] .

يمكننا تلخيص ما تقدم بالقول ان النقاد العرب الاوائل نظروا الى المعنى على انه الماهية اي ما هو متعارف عليه ، ما هو موجود في معزل عن الاحساس الجمالي (او الذوق) . نظروا الى المعنى على انه إخراج مستمر لقيم مستقرة في العقول ، قيم كالشرف والنسب والبطولة والشجاعة والكرم والوفاء والثأر . . وغيرها . والمعاني هي اعادة انتاج لها عبر صياغات تختلف في تزيينيتها . ولأن القيم مقدسة ، فالمعاني معروفة ، وبالتالي فالفضل في الصياغة ، ولذلك كانت اكثرية النقاد المتقدمين من انصار اللفظ حيث اللغة مصدر كل غنى في التعبير .

ولا بدّ من الاشارة هنا ، الى ان موقف النقاد من اللغة موقف تقديس فالعبقرية التي ليست فردية ، تكمن في اللغة ، وانما تتوقف براعة الشاعر على استخراجها . وان الانتصار للمعنى او للفظ ينطوي على موقف كلي . ان في ذلك ما يدل على أنّ الناقد لم يكن يعتمد على النص الأدبي لاستخراج احكامه . بل على العكس ، كان يسقط على النص آراءه ، المستقاة من منابع كلامية وفلسفية ، لقد كان المنهج البلاغي لدى الناقد موقفا فلسفيا ، وكانت جزئيات هذا الموقف تتضح في تعرضه لتفصيلات المسائل البلاغية التي اهم ما يعنينا منها الآن مسألة اللفظ والمعنى .

يقول قدامة : « المعاني كلها معرضة للشاعر ، وله ان يتكلم منها فيما احب وآثر من غير ان يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه ، اذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة من ان لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة »[2] ، هكذا يجعل قدامة بن جعفر من المعاني مادة « جاهزة » للشعر ، وتبقى للشاعر مهمة تصويرها بتدبر الألفاظ المؤتلفة معها . فليس له ان يستنبط معانيه الخاصة . هذا ما قرره ابو هلال العسكري بقوله : « ليس لأحد من القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصبّ على قوالب

(١) نظرية المعنى في النقد العربي، ص ٥٨ .
(٢) نقد الشعر ، ص ١٧ .

من سبقهم ، ولكن عليهم ـ اذا أخذوها ـ ان يكسوها الفاظا من عندهم ، ويبرزوها في معارض من تأليفهم ، ويوردوها في غير حليتها الأولى ، ويزيدوها من حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها ، فاذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق اليها »[1] .

ان تحقق المعاني مرة واحدة ونهائية ، تعكس تفكيرا غيبيا ، يرى في المعنى وجودا ازليا ، وديمومة في الجوهر الذي تشكل الألفاظ عرضا له على غرار ما وسّع ابو هلال العسكري به لنظرية الجاحظ في المعاني المطروحة : « وليس الشأن في ايراد المعاني ، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه ، وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك والتركيب والخلو من اود النظم والتأليف . . . وليس يطلب من المعنى إلا ان يكون صوابا »[2] . ان صفات المعنى الجوهرية وصفات اللفظ العرضية هي التي شكلت الأساس في موقف انصار اللفظ ، لأن الشاعر عندهم هو البارع في النظم اي في رصف الألفاظ وفقا لقواعد البلاغة والنحو ، ولأن المعاني قديمة ، كان الاتجاه السائد مع بدايات النقد العربي الى تفضيل المتقدمين على المتأخرين لأنهم كانوا اسبق الى المعاني، ويشير القاضي الجرجاني الى هذه المسألة في كتابه « الوساطة بين المتنبي وخصومه » بالقول : « وما اكثر من ترى وتسمع من حفاظ اللغة ومن جلّة الرواة ، من يلهج بعيب المتأخرين ، فانّ أحدَهم ينشد البيت فيستحسنه ويستجيده ، ويعجب منه ويختاره ، فاذا نسب الى بعض أهل عصره وشعراء زمانه كذب نفسه، ونقض قوله، ورأى تلك الغضاضة أهون محملا واقل مرزأة من تسليم فضيلة لمحدث ، والإقرار بالإحسان لمولّد »[3] .

ما قبل ابي تمام ، لم يطرح النقد مشاكل جذرية ، معه ، اصبحت الطريقة الشعرية هي المشكلة النقدية ، وقد كان للاعتزال اثر كبير في إثارة المشكلات النقدية الأكثر جذرية ، وان كانت طروحات المعتزلة حول المعنى واللفظ لا تخلو من التناقض إلا انهم على أي حال كانوا دعاة الى تحكيم العقل واعادة النظر بالمسلمات . ولعل التناقض الذي

---

(١) كتاب الصناعتين ، ص ١٩٦ .
(٢) المصدر نفسه، ص ٥٨ .
(٣) الجرجاني ، القاضي علي بن عبد العزيز ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي ، ط ٤ ، ١٩٦٦ ، ص ٥٠ .

أشرنا اليه يبدو واضحا عند الجاحظ اكبر متأدبي المعتزلة ، فالى جانب نظريته الشهيرة في المعاني المطروحة على الطريق ، وإلحاحه على التصوير والصياغة في إجادة العملية الشعرية ، يعبر الجاحظ عن الموقف المعتزلي في تنشيط الملكات العقلية الذي من شأنه استنباط المعاني الجديدة : « ان حكم المعاني خلاف حكم الالفاظ ، لأن المعاني مبسوطة الى غير غاية ، وممتدة الى غير نهاية ، واسماء المعاني مقصورة معدودة ، ومحصلة محدودة »[1] . واذا كان للاعتزال بعض الآثار السلبية على حركة النقد العربي في دعوته لعدّ الشعر وعاء للمعرفة وآداة لها ، فان الجاحظ يعد الرائد الأول لمؤسسي علوم البلاغة من خلال ملاحظاته المنثورة هنا وهناك في كتبه الكثيرة، لقد كان يحدس بضرورة التحول في طرق النظر الى الأثر الأدبي . مما جعل عبد القاهر الجرجاني ، ومن بعده حازم القرطاجني يرجعان الى آرائه ويفيدان منها .

وقبل ان ينتقل النقد الى الموازنة او المفاضلة بين شاعر وآخر ، وحتى بعد ذلك، كانت الجهود النقدية في معظمها لا تزال تتعاطف مع القديم ، ولا تتهاون مع المحدث إلا بقدر ما يكون مقاربا او محاكيا لذلك القديم المثالي. وقد تمثل ذلك أكثر ما تمثل في تصدي النقاد لمسألة الطبع والصنعة ، وانتصارهم للطبع ، فالمطبوع كما يعبر القاضي الجرجاني هو السمح المنقاد والمصنوع هو العصي المستكره ، وعنده ان الفكرة تتوحد بالقول في الشعر المطبوع ولكي يعطي أمثلة على هذا الشعر يورد ابياتا للبحتري قائلا « وعليك بما قاله من عفو خاطره ، وأوّل فكرته »[2] ، فالمطبوع نقيض المتكلف ، وبذلك تكون الصنعة هي التوعر والابتداع . بمعنى آخر ، الطبع هو العقلية الشعرية التي يرثها الشاعر ومن ثم يحسن استخدامها باعادة ترتيب الالفاظ . وقد كانت الصنعة لدى الكثير من النقاد اكثر من مجرد استعمال الالفاظ الغريبة ، وعدم وضوح الاغراض الشعرية ، وإنما تعدت ذلك الى كل امكانية في الكشف ، وافتتاح مناطق شعرية جديدة .

مما تقدم ، يتبين لنا ان النقاد العرب كانوا يملكون تصورا لشكل القصيدة العربية ، وان كانوا قد عبروا عنه بطرق متجزأة ومتفاوتة ، اما هذا الشكل فانه مرتبط بالعقلية الدينية

---

(١) البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ٥٦ .
(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص ٢٥ .

التي تنطوي على موقف كلي ، ونستطيع ان نتبين ملامح هذا الشكل في مؤلفات النقاد التي تضم جهودا بلاغية . فعلم البلاغة كان من شأنه ان يضع المقاييس النقدية ، من هنا ارتباط البلاغة والنقد بالدين وبالتالي فان اثر الفلسفة عميق في البلاغة العربية ، تلك الفلسفة الاسلامية التي نشأت في كنف علم الكلام وتأثرت بفلسفات اخرى أجنبية اهمها الفلسفة اليونانية ، ويقول امين الخولي في كتابه « مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب » ان البلاغة عاشت في كنف الفلسفة ملاحظا ان عبد القاهر الجرجاني كان اشعريا والزمخشري كان معتزليا ، والسكاكي كان له نصيب وافر في علم الكلام . ويرى امين الخولي ان الغاية الكلامية من البلاغة دراسة اعجاز القرآن وان البلاغة انما تدرس لأن اغفالها يؤدي الى عدم وقوع العلم بإعجاز القرآن على وجه استدلالي تعليلي . من هنا ، صارت معرفة البلاغة امرا دينيا كلاميا ، واتحد النقد الأدبي بعلم البلاغة . هكذا وجد البلاغيون العرب في فلسفة ارسطو ومنطقه وسائل لأحكام طرائقهم في النظر الى الأعمال الأدبية . إذ اكتسبوا منها منهجية في رد الظواهر الطارئة الى جذر اصيل ، قديم ومثالي ، ومنهجية في تقدير المحدث بقدر ما تكون مقاربته لذلك المثال الذي لا يمكن ان يتحقق مرة ثانية ، يقول امين الخولي : « كانت الدعوة الاسلامية عملا بلاغيا قويا ، او شطرا واضحا من هذا العمل ، إذ اعتمدت على حكم نقدي، وقامت على رأي في الفن القولي ، تنتهي به الى أن هذا الصنف من الكلام العربي (القرآن) مثال لا يحتذى وغاية لا تنال ، فضلته وهو من صنف كلامهم على سائر ما عندهم ، وجاهرتهم بما جاهرتهم به ، من عجزهم المطبق على ان يأتوا بمثله ولو ظاهرتهم الجن وآزرهم اهل عبقر ، ممن نحلوهم كل فاخر باهر »[1] .

كان اعتماد النقد على الفلسفة والمنطق من شأنه ان يكبح كل خروج للأدب عن نظام بلاغي تقوم بنيته على موقف كلي ، يقول مصطفى ناصف : « في وسعنا ان نلاحظ من بين اسباب محافظة النقد العربي على ذوق استعاري قديم ، الجو الديني الكلامي في تفسير القرآن ، فقد اصبحت الرجعة الى اللغة القديمة مسألة يتوقف عليها فهم العقيدة فهما منزها »[2] . من هنا نظرة النقاد العرب القدامى الى اللغة نظرة تقديس وعدّها

---

(١) الخولي امين ، مناهج في النحو والبلاغة والتفسير والأدب ـ دار المعرفة ط ١ ، ١٩٦١ ، ص ٩٧ .
(٢) ناصف ، مصطفى ، الصورة الأغبية ـ بيروت ، دار الاندلس ، ط ٢ . ١٩٨١ ص ٩٦ .

مكمن الثراء ، تتلخص هذه النظرة كما يلي : « لب الحقيقة ان القرآن معجزة بيانية ، فلنصر على ان نتصور اللغة مكمن الثراء ، على نحو ما تصور عبد القاهر الجرجاني ان في النحو كنوزا »[1] .

في هذا السياق ، تفهم الضجة التي قامت حول ابي تمام ، ضجة النقد الذي رآه خارجاعما هو مألوف ، متنكرا لعمود الشعر ، يتكلم غير كلام العرب ذلك ان ابا تمام كان يؤسس لذوق استعاري جديد : « مذهب ابي تمام يقوم على الابتكار في الأخيلة والاستعارات ، بينما كان مذهب البحتري قائما على العناية بالموسيقى الشعرية ، واستعمال الالفاظ المأنوسة ، والاستعارات الظاهرة القريبة »[2] . فالبحتري كان مقبولا من النقد القائم ، في حين كان ابو تمام مفاجئا ، لانه استطاع اختراق النظام البلاغي المحكم ، كان غريبا ، لأن النقد لم يكن بوسعه ، ان يستوعب سريعا فتحا جديدا في الرؤيا الشعرية ، لارتباطه بثوابت بلاغية ذات اصول عقائدية . كان النقد في معظمه يروّج للاعتياد على حساسية شعرية ، لا ترتبط فقط بخصوصية اللغة عند العرب ، بل بخصوصية وجودهم وافكارهم . لذلك كان يصاب بالبلبلة عند حدوث الظاهرة الأدبية ذات السمات الجديدة . فظهور ابي تمام صرف النقد الى الموازنة بينه وبين غيره . في محاولة منه لتحديد الظاهرة ، وتحديد الخلل الطاريء على نظام قائم . وما احدثه ابو تمام ، لم يستطع احداثه الا المتنبي ، لأن الأثر الذي خلفه اظهر تأخر النقد عن الظاهرة الأدبية ، ومدى تقوقعه في المقولات المسبقة ، ولأن المتنبي اطلق فضاء للشعر لم يكن النقد قد ارتاده من قبل : « فالأثر الذي خلفه المتنبي في الشعر العربي وجعله كالتقليد الثابت هو مزج الحكمة بالخيال »[3] . يقول احسان عباس في كتابه « تاريخ النقد الأدبي عند العرب » : « ان المتنبي وقف وقفة شاهرة ، واصبح القضية الشعرية ـ النقدية ، الأولى او الوحيدة واثبت عجز النقد عن تفسير سر تفوقه ، مما حدا بحازم القرطاجني فيما بعد ان يضع قواعده النقدية وضعا جديدا انطلاقا من مثله الأعلى الذي هو المتنبي[4] .

---

(١) الصورة الأدبية، ص ١٠٧ .
(٢) عياد، شكري محمد ـ محقق كتاب الشعر لأرسطو ، القاهرة ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٧ ، ص ٢٨٨ .
(٣) كتاب الشعر ، المرجع نفسه ، ص ٢٨٤ .
(٤) عباس ، احسان ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، بيروت ، دار الامانة ط ١ ، ١٩٧١ .

كان النقد العربي يحاول بصورة دائمة ، ان يضع اسسه بشكل نهائي ، اعتمادا على الفلسفة والمنطق ، فلم ينج عن تأثير ارسطو حتى اكثر النقاد العرب نباهة وخلقا ، ففي دراسته لتأثير ارسطو في البلاغة العربية ، التي اتبع بها تحقيقه لكتاب الشعر ، يظهر شكري عيّاد تأثر عبد القاهر الجرجاني في وصفه لفكرة النظم بفكرتي المحاكاة والوحدة لدى ارسطو : « ولو تأملت هذه الفكرة (النظم) التي جعلها عبد القاهر اصلا في « اسرار البلاغة » لوجدتها قريبة من فكرة قدامة في هيولى الشعر وصورته ، بل لوجدتها هي بعينها فكرة ابن سينا في ان العمل الشعري شيء يكون في صورة المعاني لا في مادتها ، ولن تراها بعد ذلك بعيدة عن فكرة ارسطو في ان الشعر محاكاة لأفعال ، او محاكاة لمعان ، اي صورة ما تتشكل بها الأفكار والمعاني ، وكذلك لو تأملت فكرة النظم التي يفسر بها عبد القاهر لا بلاغة القرآن فحسب ، بل كل كلام بليغ من شعر ونثر ، لو تأملت هذه الفكرة لما وجدتها بعيدة عن فكرة الوحدة التي رأينا متى(*) ينقلها نقلا مفهوما ، وابن سينا يشرحها شرحا جليا ، وكل ما هنالك من فرق ان عبد القاهر حصر الوحدة في الجملة ولم يمد نطاقها الى القطعة الكاملة »(١) .

لقد كان لشروحات الفلاسفة العرب كالفارابي وابن سينا وابن رشد للآثار الفلسفية اليونانية تأثيرات عميقة في آراء النقاد ومذاهبهم ، ولعل حازم القرطاجني اكثر من اعتمد على ارسطو في عرض افكاره في « التخييل » و« الوحدة » وان كان قد تنبه الى ما قاله ابن سينا من أنّ آراء ارسطو التي تختص بالفنون اليونانية (كالملحمة ، والكوميديا ، والمأساة) ، لا تنطبق بالضرورة على الشعر العربي الذي يتصف بالغنائية ، وان ارسطو لو كان مطلعا على هذا الشعر لاضاف الى آرائه المعروفة : « ليست فكرة التخييل هي كل ما يأخذه حازم من كتاب الشعر ، فعنايته الكبيرة بالنظم ، ونظرته الى العمل افني على انه كل مترابط الأجزاء ليست إلا صدى لفكرة « الوحدة » ، وبين فكرة النظم عند حازم وبينها عند عبد القاهر فرق كبير ، فقد حصر عبد القاهر النظم في الجملة ، وربطه ربطا قويا بالنحو ، اما حازم فالنظم عنده معناه نظم الكلمات والمعاني في الأبيات ونظم

(*) هو ابو بشر متى بن يونس القنائي ناقل كتاب الشعر من السريانية الى العربية .
(١) كتاب الشعر، ص ٢٤٠ .

الأبيات والمعاني في القصيدة ، وهو لا يشير الى القواعد النحوية من حيث تأثيرها في النظم إلا إشارات خفيفة »[1] .

نخلص الى القول ان النقد العربي ما بين القرن الثاني والقرن الثامن الهجري لم يكن سوى تطبيق لعلوم البلاغة ، التي اصبحت بتأثير الفلسفة والمنطق نظاما محكما ، لا يرى الى الظاهرة الأدبية إلا من خلاله . وقد وضعت المصنفات البلاغية وقسمت الى علوم فرعية (المعاني والبيان والبديع) لتستطيع التصدي لكل محدث ، وردّه الى مثاله القديم . لقد اراد النظام البلاغي ان يحقق الأصل ، وان يبين للمتقدمين بانهم لم يسبقوا الى شيء ، فهذا ابن المعتزّ ، يضع أول كتاب في البديع مفتتحا اياه بما يلي : « قد قدمنا في ابواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة واحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والاعراب وغيرهم واشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون بديعا ليعلم ان بشارا ومسلما وابا نواس ومن تقبلهم وسلك سبيلهم ، لم يسبقوا الى هذا الفن ، ولكنه كثر في اشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فاعرب عنه ودل عليه . ثم ان حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه واكثر منه فاحسن في بعض ذلك وأساء في بعض ، وتلك عقبى الافراط وثمرة الأسراف . . . وإنما غرضنا في هذا الكتاب تعريف الناس ان المحدثين لم يسبقوا المتقدمين الى شيء من ابواب البديع ومن دون ما ذكرنا مبلغ الغاية التي قصدنا وبالله التوفيق »[2] .

كانت مشكلة المحدث والقديم مشكلة النقد الأساسية ، لأنها على علاقة مباشرة بالعقيدة . والبلاغة كانت تأصيلا من شأنه اخضاع كل ما هو جديد ، حتى ان المتأخرين من النقاد ، ومنهم من تهاون بشأن أعطاء الافضلية للمتقدم على المتأخر لتقدمه فقط ، واضاف إضافات نقدية مهمة ، كحازم القرطاجني ، كانوا يحرصون على إثبات الأصل البلاغي لجهودهم وآرائهم ، ويرون علم البلاغة مصدرا للمعارف النقدية ، يقول

---

(١) كتاب الشعر ، ص ٢٤٥ .

(٢) ابن المعتز ، عبدالله ، كتاب البديع ـ اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس عليه اغناطيوس كراتشقوفسكي عضو اكاديمية في لينينغراد ـ تاريخ الطبع ١٩٣٥ ، ص ٣ .

حازم : « معرفة طرق التناسب بين المسموعات والمفهومات لا يـوصل اليهـا بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي في ذلك وهو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع »[1] . ويردف دراسته للأوزان الشعرية بالقول : « هذا الذي قلته في مجاري الأوزان وانحاء ترتيباتها وما يسوغ فيها هو الرأي الصحيح الذي تعضده الآراء البلاغية والقـوانين المـوسيقية ويشهـد به الـذوق الصحيح والسمـع الشائـع عن فصحاء العرب »[2] .

هكذا تكون البلاغة مجموعة القوانين والمقاييس التي يسعى النقد الى تقـويم الشعر على هديها . ولما كانت البلاغة مرتبطة بأمور كلية ذات قيم ثابتة ينـطوي عليها التفكـير الـديني ، فانها ليست سـوى دعوة لـلالتزام بـالشكـل ذلـك ان الشكـل في خضـوعـه لتحديدات ثابتة ، يبقي على التعبير الأدبي كفاعلية لإظهار المعاني الثابتة ، وما الناقد في هذه الحالة إلا المتضلع من علوم البلاغة، الذي يستطيع الحكم على مدى التزام الشاعر بالشكل المركوز في الطبع .

---

(١) منهاج البلغاء ، ص ٢٢٦ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٥٨ .

الفصل الثالث

اللفظ والمعنى

أشرنا في الفصل السابق إشارات سريعة الى قضية اللفظ والمعنى ، إلا أننا سنخصص لها هذا الفصل نظرا لأهمية تناولها في الكشف عن فهم النقاد العرب لآلية التعبير الشعري ، ونظرا لما اثارته من خلاف بينهم فانقسموا الى انصار للفظ وانصار للمعنى ، ذلك انهم قد اقروا بانفصال اللفظ عن المعنى واستقلال واحدهما عن الآخر ، ودعوا الى ضرورة الائتلاف بينهما تحقيقا للتناسب والتناغم في مستوى النص او العبارة وسنلقي بهذا ، بعض الضوء على تصورات للنقاد العرب حول كيفية التأليف الشعري .

يقول قدامة بن جعفر في كتابه « نقد الشعر » ، ان اجناس الشعر ثمانية وهي الأربعة المفردات البسائط التي يدل عليها حده (ويقصد بها اللفظ والمعنى والوزن والقافية) والاربعة المؤتلفات وهي :

- ائتلاف اللفظ مع المعنى .
- ائتلاف اللفظ مع الوزن .
- ائتلاف المعنى مع الوزن .
- ائتلاف المعنى مع القافية .

ويضيف : « بنية الشعر ، إنما هو التسجيع والتقفيه ، فكلما كان الشعر اكثر اشتمالا عليه كان ادخل له في باب الشعر واخرج له عن مذهب النثر »[1] .

يدلنا قولنا هذا على ان فهمه للقصيدة يجعلها ترتيبا لعناصر موجودة كل واحد منها على حدة . وبحسب هذا الترتيب ، وبقدر ما يكون حافلا بالتسجيع والتقفية يكون التمييز بينه وبين النثر .

وفي محاولته الوقوف على السر في صناعة الشعر ، يورد الآمدي في كتابه « الموازنة » ما سمعه عن الأوائل ومن شيوخ العلم : « وانا اجمع لك معانى هذا الباب في كلمات سمعتها من شيوخ أهل العلم بالشعر ، وزعموا ان صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود وتستحكم إلا بأربعة اشياء : جودة الآلة وإصابة الغرض المقصود ، وصحة التأليف ، والانتهاء الى نهاية الصفة من غير نقص منها ولا زيادة عليها . . . . ذكرت الأوائل ان كل محدث مصنوع يحتاج الى اربعة اشياء : علة هيولانية (الألفاظ) وهي الأصل ، وعلة صورية (اصابة الغرض) ، وعلة فاعلة (صحة التأليف) ، وعلة تمامية (الانتهاء دون نقص او زيادة) »[2] .

فالأصل في صناعة الشعر لدى الآمدي هو اللفظ ، ويتفرع عنه ما تقتضيه البلاغة من اصابة وتأليف .

وقد اشتهر ابن قتيبة بقسمته الشعر الى اربعة اقسام او اربعة أضرب :

- ضرب حسن لفظه وجاد معناه .
- ضرب حسن لفظه وحلا فاذا انت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى .
- ضرب جاده معناه وقصرت الفاظه .
- ضرب تأخر معناه وتأخر لفظه[3] .

ثم يقسم الشعراء الى متكلّف ومطبوع . اما ابن رشيق فيأخذ بتعريف ابن طباطبا : « اللفظ جسم ، وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه ،

---

(١) نقد الشعر ، ص ٦٠ .
(٢) الموازنة ، ص ٣٩٣ .
(٣) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، مطبعة بريل ، ليدن ، ص ٧ - ٩ .

ويقوى بقوته »[1] . ويشير الى ان هنـاك من يؤثر اللفظ وهنـاك من يؤثر المعنى واكـثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى « فالمعاني موجودة في طباع الناس » [2] .

ولما كان الشعراء يتنازعون على معان مشتركة ، فانهم يتفاضلون بالألفاظ كما يعبّـر القاضي الجرجاني : « وقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني (المشتركة) بحسب مراتبهم من العلم بصنعـة الشعر ، فتشتـرك الجماعـة في الشيء المتداول ، وينفـرد احدهم بلفـظة تستعذب ، او ترتيب يستحسن ، او تأكيد يوضع مـوضعه ، او زيـادة اهتدى لهـا دون غيره ، فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع » [3] .

يتبين لنا ، من عرضنا هذا ، ان الألفاظ قد نظر اليها كمفردات ، تنتظم لتدل على معان هي في الغالب موجودة ومتداولة ، وان النظم ليس سوى رصف يقوم على طـرق وقواعد معروفة محددة ، يمكن اكتسابهـا بالتعلم والارتيـاض ، ويحسن ان يجرى عليهـا مجرى المألوف . الموقف من اللفظة (المفردة) الذي كثيرا ما يصنف المفردات ويفـاضل بينها ، يجد الشعرية منها وغير الشعرية ، يعكس موقفا ميتـافيزيقيـا من اللغة ، ومـوقفا تقديسياً يغفل طبيعتها ، الحيّة القائمة على علاقات يمكنها ان تتطور وتتجـدد في داخلها باستمرار . وهذا الموقف مـرتبط بالـرؤية الكليـة التي سبق ان اشرنـا اليها في الفصـل السابق ، ومن شأنه ان يحدّدْ آفاق الشعر ، وان يفضي الى مواضعات نهائية .

والنقاد الذين يرون في الألفاظ ، اصلا لكل عملية شعرية بناء على هذا الموقف ، يقصرون عن فهم طبيعة هذه العملية ، ويجعلونها تسطيحا لتجربة الشاعر وزخرفة تستند الى جماليات كامنة في مادة الشعر التي هي المفـردات ، وذلك نـاتج عن قصـور في فهم اللفظ وقصور في فهم المعنى ، والقصور في فهمهم للفظ ابانه عبد القاهر الجرجاني ، كما سيأتي في الفصل التـالي ، عندمـا جرّد اللفـظة المفردة من ايـة قيمة ، والـحّ على اهميـة السياق . واحسن تفسير نظرية الجاحظ في المعاني المطروحة . كما تعرض الى قصورهم في فهم المعنى ، وبالأخص في كلامه عن التخييل وتفسيره لبعض اساليب البيان كالتشبيـه والاستعارة .

---

(١) العمدة ، ص ١٢٤ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٢٧ .

(٣) الوساطة ، ص ١٨٦ .

المعنى لدى انصار اللفظ ، هو ما قد انتهى ، واصبح معروفا وشائعا ، ولم يبتعد عن هـذا الفهم الكثيرون من انصـار المعنى ، فالمـرزوقي يجعل الفضـل للمعنى من خـلال قوله : « والشعر مبني على أوزان مقررة ، وحدودة مقسمة ، وقواف يساق ما قبلها اليها مهيأة ، وعلى ان يقوم كل بيت بنفسه غير مفتقر الى غيره إلا ما يكون مضمنا بأخيه ، وهو عيب فيه ، فلما كان مداه لا يمتد باكثر من مقدار عروضه وضربه وكلاهما قليل ، وكان الشاعر يعمل قصيدته بيتا بيتا ، وكل بيت يتقاضاه بالاتحاد ، وجب ان يكون الفضل في أكثر الأحوال في المعنى ، وان يبلغ الشاعر في تلطيفـه والأخذ من حـواشيه حتى يتسـع اللفظ له فيؤديه على غموضه وخفائه ، حداً يصير المدرك لـه والمشرف عليـه ، كالفـائز بذخيرة أغتنمها ، والظافـر بدفينـة استخرجهـا »[1] . ثم يحدد عيـار المعنى على الـوجه التالي : « عيار المعنى ان يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب ، فاذا انعطف عليه جنبتا القبول والاصطفاء مسأنساً بقرائنه ، خرج وافيا »[2] .

فتفضيل المعنى ، عند المرزوقي ، يعني الاهتمام بتلطيفه وتهذيبه لكي يتسنى للفظ ان يتسع له ويؤديه . يعني اخراجا للمعنى على قياس اللفظ الجاري على اوزان مقدرة ، وحدود مقسمة ، وقواف مهيأة . انه افراغ للمعنى في وعائه الجاهز لكي يتم لهما التناسب والائتـلاف : « متى اعترف اللفظ والمعنى بمـا تصوب[3] بـه العقول فتعـانقا وتـلابسا ، متظاهرين في الاشتراك ، وتوافقا ، فهناك يلتقي ثريا البلاغة فيمطر روضها وينشر وشيها ويتجلى البيان فصيح اللسان ، نجيع البرهان »[4] .

فلسنا نرى في كلام المرزوقي بعدا عما جـاء في كلام انصـار اللفظ من فهم قاصـر للمعنى الذي يصوره تابعا ، يصوره موجودا في حالة استدعاء الى اللفظ ، الذي يـرتبه ويحسنه كي يخرج في صورة المبتدع . في كل هذا ، نلاحظ غياب الشاعر ، ولا نعثر على اية علاقة بين تجربته وبين معانيه . لقد أغفل النقاد الـذين أتينا عـلى ذكرهم البـواعث

---

(١) المرزوقي ـ شرح ديوان الحماسة ، القسم الأول ، نشره احمد امين وعبـد السلام هـارون ، مطبعـة لجنة التـأليف والنشر والترجمة ، ط ١ ، ص ١٨ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٩ .
(٣) تجود به .
(٤) شرح ديوان الحماسة ، المصدر نفسه ، ص ٨ .

الأساسية لوجود القصيدة ، تلك البواعث التي اشار اليها ناقد متأخر هو حازم القرطاجني ، لذا فاننا سوف نعرض لبعض آرائه .

لقد أبقى حازم على تعريف قدامة للشعر ، ولكن جعل الغرابة قواما له : « الشعر كلام موزون مقفى من شأنه ان يحبب الى النفس ما قصد تحبيبه اليها ، ويكره اليها ما قصد تكريهه ، لتحمل بذلك على طلبه او الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له ، ومحاكاة مستقلة بنفسها او مقصورة بحسن هيأة تأليف الكلام او قوة صدقه او قوة شهرته ، او بمجموع ذلك . وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من اغراب . فان الاستغراب والتعجب حركة للنفس اذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها. . . فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته وقويت شهرته او صدقه ، او خفي كذبه ، وقامت غرابته »[1] .

كان حازم ناقلا ذكيا عن الفلاسفة ، لم تعد قضية الصدق والكذب في الشعر ، مقياسا للحكم على الجودة ، بالنسبة اليه ، لقد أخذ يرى الى الشعر قدرة على التخييل وإحداث الصدمة : « فقد بين ابو علي ابن سينا كون التخييل لا يناقض اليقين وكون القول الصادق في مواطن كثيرة أنجع من الكاذب »[2] ، و« كلما قرب الشيء مما يحاكى به كان اوضح شبها. وكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان ابدع »[3] . هذا مما اكد عليه عبد القاهر . خلافا لما قاله النقاد الأوائل من واجب المشابهة بين المتماثلات ، فالاستعارة عند القاضي الجرجاني « إنما القصد فيها التوسط والاجتزاء بما قرب وعرف ، والأقتصار على ما ظهر ووضح »[4] .

أكد حازم على حضور الشاعر ، عندما جعل المعاني تقترن بالانفعالات : « يجب على من اراد جودة التصرف في المعاني وحسن المذهب في اجتلابها والحذق بتأليف بعضها الى بعض ان يعرف ان للشعراء اغراضا اول هي الباعثة على قول الشعر وهي أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنفوس »[5] واومأ الى ان المعاني في الألفاظ ليست كالمعاني

(١) منهاج البلغاء ، ص ٧١ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٨٥ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ٩١ .
(٤) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص ٤٣٣ .
(٥) منهاج البلغاء ، ص ١١ .

في الأذهان ، كانه قارب الكلام على التوهم ، الذي هو حصول الصور في الذهن ، والخيال ، الذي هو اعادة تركيب الواقع ومنحه علاقات جديدة إذ يقول : « ان المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان ، فكل شيء له وجود خارج الذهن ، فانه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن ، تطابق لما ادرك منه ، فاذا عبّر عن الذهنية الحاصلة في الإدراك ، أقام اللفظ المعبّر به هيئة تلك الصورة في افهام السامعين واذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ ، فاذا احتيج الى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ من لم يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها ، صارت رسوم الخط تقيم في الافهام هيآت الألفاظ ، فتقوم بها في الأذهان صور المعاني فيكون لها ايضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالّة عليها »[١] .

تلك هي الاشارة التي توحد المعنى بكيفية التعبير عنه ، فالقول هنا يصبح عرضة « للتغير وفقا لطريقة القول . يصبح للمعنى وجود خاص في اللفظ المعبّر عنه . لقد رأى حازم النظم هيأة تحصل عن التأليفات اللفظية ، فهو كيفية الاستمرار في الألفاظ ، كما رأى الأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية فهو كيفية الاستمرار او الاطراد في المعاني ، لم يبالغ حازم في تغليب اللفظ على المعنى او المعنى على اللفظ ، وإنما اقام توازيا بين تأليفين : معنوي ولفظي ، هما الأسلوب والنظم .

استطاع حازم ان يفهم خصوصية الصناعة الشعرية ، في تركيزه على الغرابة وكيفية التعبير ، كما انه ، في تصوره لبناء القصيدة ، سمح بوجود فترات نثرية فترات يقوم فيها القول على الاقناع ، كما رأى من المستحسن ان تتخلل الخطابة فترات شعرية . وقدم فهما متقدما للطبع ، فلم يعد بالنسبة اليه مجرد صدور عفوي عن عقلية ، جاهزة ، وإنما اصبح تبصرا وإحاطة ، وفهما ، يقول : « النظم صناعة آلتها الطبع ، والطبع هو استكمال للنفس في فهم اسرار الكلام ، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري ان ينحى به نحوها ، فاذا احاطت بذلك علما قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا ، وكان النفوذ في مقاصد النظم واغراضه وحسن التصرف في مذاهبه وانحائه انما يكونان بقوى فكرية وإهتداءات خاطرية تتفاوت فيها افكار الشعراء »[٢] .

---

(١) منهاج البلغاء ، ص ١٨ ـ ١٩ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ١٩٩ .

وبالنتيجة ، قدم لنا حازم التصور الأكثر دقة لشكل القصيدة العربية ، غير غافل عن الكثير من العوامل التاريخية والنفسية التي شاركت في انتاجه . استطاع حازم ان يضيء لعمود الشعر ، عناصره الحيوية ، مما سنعرض له بالتفصيل في الفصل الخامس .

يتضح لنا مما سبق ، ان الخلاف بين انصار اللفظ وانصار المعنى ليس إلا خلافا ظاهريا ، طالما انهم يقرّون جميعا بأسبقية المعنى ، اي بوجوده قبل اللفظ الذي يستدعى للتعبير عنه . وما انقسامهم الى فريقين ينتصر احدهما للفظ وثانيهما للمعنى إلا اختلاف حول عملية التقويم لتمييز الجيد من الرديء ، اينظر الى اللفظ ام الى المعنى ؟ وهذا الاختلاف انما يوضح لنا قصور النقاد عن فهم طبيعة الشعر ، والأدب عموما ، القائمة على اتحاد اللفظ بالمعنى ، ويتمثل هذا القصور في جعلهم الشكل (في مستوى النص او العبارة) ائتلافا بين عنصر سابق ثابت هو المعنى ، وعنصر لاحق يمكنه التحول او التغير هو اللفظ . فلم يفطنوا الى ضرورة تغير المعنى بتغير اللفظ ، وتركوا لعبد القاهر الجرجاني ان ينفرد باكتشاف ذلك كما سنرى في الفصل التالي .

الفصل الرابع

نظرية عبد القاهر الجرجاني في النظم

تميز عبد القاهر الجرجاني عن غيره من النقاد في رؤ يته الى آلية التأليف الشعري ، او الأدبي بعامّة ، وفي تركيزه على كيفية هذا التأليف وعدّها منطلقا اساسيا لتقويم النصوص . فكأنه اراد للنقد ان يكون وصفيا ينطلق من النص ، لا استدلاليا ينطلق من معايير جاهزة سابقة للنص . لذلك اختلف عبد القاهر عن النقاد الآخرين في فهمه للمعنى وعلاقته باللفظ ، من خلال آرائه الفذة في ما يتعلق بترتيب المعاني وترتيب الألفاظ والعلاقة بين هذين الترتيبين اثناء عملية التأليف . لم يعط عبد القاهرة اللفظة المفردة قيمة معنوية تذكر ، ازاء قيمتها المعنوية في سياق الكلام ، وارسى انطلاقا من ذلك ، نظريته في النظم التي سنتناولها في هذا الفصل .

تقوم نظرية عبد القاهر على تقديم المعنى ، وجعل الألفاظ تابعة له ، وعنده ان التعبير لا يتعلق بمعاني الألفاظ مفردة ، دون تقدير لمعاني النحو ، فالمعنى هو كيفية النظم ، على عكس ما كان يعتقد من ان المعنى يوجد ما قبل النظم ، يستدعى عاريا ، ويؤدّى بهذه النسبة او تلك . لقد جرّد عبد القاهر اللفظة من كل قيمة ناجزة ، تستند الى معناها القاموسي ، وعمل على تقديرها تبعا لموضعها في الكلام ، ووجد ان الشعر لا يقوم الا بتجديد معاني النحو ، اي بابتكار العلاقات والتراكيب النحوية ، وهذا ما جعله

يدرس التشبيه والاستعارة دراسة تختلف عن دراسات سابقيه ، وأدّى به الى فهم خاص متطور للمعنى ، فخصّ الشعر بالمعاني التخييلية ، وترك المعاني العقلية للخطابة . ولم يقصد عبد القاهر ـ فيما كان يؤسس لعلمي المعاني والبيان ـ ان ينتهي بهما الى صورة جافة كما أصبحتا فيما بعد ، وإنما شاء ان يدحض كثيرا من المعتقدات الجامدة التي كانت قد استقرت في العقول ، وان كان قد انجز ما انجزه تحت وطأة الجوّ الكلامي ، الذي حداه على تبيان اعجاز القرآن بتنظيره للنظم .

ما ينطلق منه عبد القاهر هو النص ، وتلك مخالفة للسابقين الذين اسقطوا احكامهم على النصوص ، وفسّروها اعتمادا على مقولاتهم المجملة . هذا هو اعتراف عبد القاهر بشخصية النص، إذ ان القول المجمل لا يكون كافيا لمعرفة الصناعات كلها، ولذلك يتوجب الكشف عن خصائص الكلام واحدة واحدة : « لا يكفي في علم الفصاحة ان تنصب لها قياسا ما ، وان تصفها وصفا مجملا ، وتقول فيها قولا مرسلا ، بل لا تكون من معرفتها في شيء حتى تفصّل القول وتحصل ، وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم ، وتعدها واحدة واحدة ، وتسميها شيئا فشيئا »[1] . وينطلق عبد القاهر من ذلك ، ليعرّض بالمقلدين الذين فسدت ملكة الفهم عندهم ، وجروا على تقديم اللفظ دون معرفة بالمعنى فيقول : إنك ترى الناس كانه قد قضى عليهم ان يكونوا في هذا الذي نحن بصدده على التقليد البحت وعلى التوهم والتخيل ، واطلاق اللفظ من غير معرفة بالمعنى ، فنسوا ما كان من الحسن والمزية في صورة المعنى الى اللفظ ووصفوه في ذلك باوصاف هي تخبر عن انفسها انها ليست له ، كقولهم انه حلي المعنى ، وانه الوشي عليه ، وانه قد كسب المعنى دلا وشكلا ، وانه رشيق انيق ، وانه متمكن ، وانه على قدر المعنى لا فاضل ولا مقصر »[2] . وفي هذا السياق ، نلاحظ تمييز عبد القاهر بين الألفاظ وبين صورة المعنى ، ويتضح هذا التمييز عندما يتعرض لتفسير نظرية الجاحظ في المعاني المطروحة في قوله : « لم يوجبوا للفظ ما اوجبوه من الفضيلة وهم يعنون منطق اللسان وأجراس الحروف ، ولكن جعلوا كالمواضعة فيما بينهم ان يقولوا اللفظ وهم يريدون الصورة التي تحدث في المعنى والخاصة التي حدثت فيه ويعنون الذي عناه الجاحظ حيث

---

(١) الجرجاني ، عبد القاهر ، دلائل الاعجاز ، تحقيق محمد رشيد رضا ، بيروت ، دار المعرفة ١٩٧٨ ، ص ٣١ .
(٢) دلائل الاعجاز ، ص ٢٧٩ .

قال : وذهب الشيخ الى استحسان المعاني والمعاني مطروحة وسط الطريق ، يعرفها العربي والعجمي والحضري والبدوي ، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير »[1] .

رفض عبد القاهر قسمة الشعر الى لفظ ومعنى لا ثالث لهما . عرّض بجهل من سبقوه ، وتهكم على قسمة ابن قتيبة اكثر من مرة . لقد جعل الصورة ثالثة لثنائي اللفظ والمعنى واقرّ بها كتعبير عن كيفية النظم ، إذ لا وجود لمعان عارية بل هناك معان خاصة . فالمعنى لا يوجد بلا لفظ . انه قائم ضمن عملية النظم فقط : « ومما اذا تفكر فيه العاقل اطال التعجب من امر الناس ومن شدة غفلتهم ، قول العلماء حيث ذكروا الأخذ والسرقة : ان من اخذ معنى عاريا فكاساه لفظا من عنده كان احق به : وهو كلام مشهور متداول يقرأه الصبيان في اول كتاب عبد الرحمن[2] ، ثم لا ترى أحدا من هؤلاء الذين لهجوا بجعل الفضيلة في اللفظ يفكر في ذلك فيقول : من اين يتصور ان يكون ههنا معنى عار من لفظ يدل عليه ؟ ثم من اين يجيء الواحد منّا لمعنى من المعاني بلفظ من عنده ان كان المراد باللفظ نطق اللسان ؟ » [3] .

هنا يقترب عبد القاهر من توحيد اللفظ بالمعنى في حيز الدلالة ، إذ ان اي تغير في نظم الألفاظ ، يؤدي الى تغير في المعنى . ويرد على القائلين بتزايد الألفاظ دون تزايد في المعاني بقوله : « مما تجدهم يعتمدونه ويرجعون اليه قولهم : ان المعاني لا تتزايد وانما تتزايد الالفاظ . وهذا كلام اذا تأملته لم تجد له معنى يصح عليه غير ان تجعل تزايد الألفاظ عبارة عن المزايا التي تحدث من توخي معاني النحو ، وأحكامه فيما بين الكلم لان التزايد في الألفاظ من حيث هي الفاظ ونطق لسان محال » [4] .

بعد ملاحظتنا هذه ، لإقتراب عبد القاهر من الاعتراض على اي فصل بين المعنى واللفظ ، وجعله الصورة ثالثا لهما في التأليف الشعري ، نعود الى تفصيل موقفه الاساسي في النظم ، القائم على انتصاره للمعنى ومناوءته لأنصار اللفظ ، هذا الموقف الذي يرفض المفاضلة بين الالفاظ كمفردات : « ان الالفاظ لا تتفاضل من حيث هي الفاظ

---

(١) دلائل الإعجاز، ص ٣٦٨.

(٢) يعني كتاب الالفاظ الكتابية لعبد الرحمن بن عيسى الهمذاني وقد كان في ذلك العهد مما يقرأ المبتدئون ، فصار مما لا يراجعه الا بعض كبار الكتاب (المحقق) .

(٣) دلائل الاعجاز ، ص ٣٦٩ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ٣٠٢ .

مجردة ، ولا من حيث هي كلم مفردة ، وان الالفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها او ما اشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ ، ومما يشهد لذلك انك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر[1] .

ويفصل عبد القاهر بين الأفكار وأشكالها اللغوية ، اي الألفاظ المنظومة ويجعلها سابقة لتلك الأشكال . انه يترك ترتيب الألفاظ لمرحلة لاحقة تأتي بعد ان يكون الفكر قد قدّر المعاني في النفس ، وفي هذا إقرار باولوية المعنى على اللفظ : « لا يتصور ان تعرف للفظ موضعا من غير ان تعرف معناه ولا ان تتوخى في الألفاظ من حيث هي الفاظ ترتيبا ونظما ، وانك تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك، فاذا تم لك ذلك اتبعتها الالفاظ وقفوت بها آثارها ، وانك اذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك ، لم تحتج الى ان تستأنف فكرا في ترتيب الالفاظ ، بل تجدها تترتب لك بحكم انها خدم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها ، وان العلم بمواقع المعاني في النفس ، علم بمواقع الالفاظ الدالة عليها في النطق »[2] .

قد ينشأ هنا تناقض لا بدّ من حلّه ، فيما يتعلق باسبقية التحقق ، للمعنى ام للفظ ؟ لدى عبد القاهر ، يتلازم المعنى باللفظ المنظوم (زمنيا) ، ويؤدي هذا الى تلازم عمليتي ترتيب المعاني والألفاظ . هذا التلازم يعطي المعاني الأولوية من حيث ان المعنى لا يوجد الا ضمن عملية ترتيب الالفاظ، بينما تقوم اللفظة بذاتها، مجردة، ثم تشترك مع غيرها من الالفاظ خدمة لتحقق المعنى . هكذا يكون تحقق المعنى قد تلازم زمنيا مع انتظام الالفاظ . وما يفضي الى حلّ التناقض هو تمييز عبد القاهر بين المعاني والافكار . فالفكر هو عملية توخي المعاني واستنباطها عبر تقدير معاني النحو ، اي توخي المعاني في تقدير التراكيب او العلاقات بين الالفاظ المفردة . فبذلك يكون الفكر جهدا يبذل لترتيب المعاني في النفس ، يرافقه ترتيب للالفاظ لا يحتاج الى اعمال فكر : « واعلم اني لست اقول ان الفكر لا يتعلق بمعاني الكلم المفردة اصلا ، ولكني اقول انه لا يتعلق بها مجردة

---

(١) دلائل الاعجاز ، ص ٤٤ .

(٢) المصدر نفسه ص ٣٨ .

من معاني النحو ومنطوقا بها على وجه لا يتأتى معه تقدير معاني النحو وتوخيها فيها »[1] . وزيادة في التوضيح ينطلق الفكر من معاني الكلمات المفردة ، ليقدّر معاني الكلمات المركّبة او المنظومة ، تلك التي يسميها عبد القاهر معاني النحو، هذا التقدير يكون باتجاه تحقيق المعنى ، الذي يتم بانتظام الالفاظ .

وفي هذا ، ما يجعلنا نلاحظ تميز عبد القاهر عن سابقيه في دعوته لابتكار المعاني والاجتهاد في سبيل ذلك مناقضا الفهم التقليدي للطبع والصنعة « من المركوز في الطبع ان الشيء اذا نيل بعد الطلب له او الاشتياق اليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله احلى وبالميزة اولى ، فكان موقعه من النفس أجل والطف ، وكانت به أضن وأشغف . . . . وهذا خلاف ما عليه الناس ، الا تراهم قالوا : « ان خير الكلام ما كان معناه الى قلبك ، اسبق من لفظه الى سمعك »[2] .

ولما كان عبد القاهر يرى الصورة ثالثة للفظ والمعنى في النظم ، فانه في كتابه « اسرار البلاغة » ، الذي يعد تكريسا لعلم البيان ، يستكمل نظريته من خلال آرائه التحديثية فيما يتعلق بالصورة البيانية من مجاز وتشبيه واستعارة ، مستمرا في تقديمه للمعنى ، معترضا على ما قاله انصار اللفظ من ان المحسنات البديعية والبيانية تساق في الكلام تزيينا وتوشية للمعنى . فعبد القاهر يقول بان المتكلم لا يقود المعنى نحو التجنيس والسجع بل المعنى يقود اليهما[3] ، كذلك بالنسبة للتطبيق والاستعارة وسائر انواع البديع .

واذا كان يقسم المعاني الى عقلية وتخييلية فانه يجعل التخييل قوام الشعر ويظهر الفرُق بين التخييل والاستعارة إذ يقول : « الذي اريده بالتخييل ما يثبت فيه الشاعر امرا هو غير ثابت اصلا ويدّعي دعوى لا طريق الى تحصيلها ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى . اما الاستعارة فان سبيلها سبيل الكلام المحذوف في انك اذا رجعت

---

(١) دلائل الإعجاز، ص ٣١٤.

(٢) الجرجاني ، عبد القاهر ، اسرار البلاغة ، تحقيق محمد رشيد رضا ، بيروت دار المعرفة ١٩٧٨ ، ص ١١٨ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ٥ .

الى اصله وجدت قائله وهو يثبت امرا عقليا صحيحا ، ويدعي دعوى لها شبح في العقل »[1] .

وفي كلامه عن الاستعارة والتشبيه ، انما كان يؤسس لذوق جديد يخالف ما كان سائدا لدى النقاد من ان التشبيه لا يصلح الا بين الأشياء المتقاربة في صفائها : « اذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان اشد ، كانت الى النفوس اعجب ، وكانت النفوس لها اطرب ، وكان مكانها الى ان تحدث الاريحية أقرب ، وذلك ان موضع الاستسحان ، ومكان الاستظراف ، والمثير للدفين من الارتياح ، والمتألف للنافر من المسرة ، والمؤلف لأطراف البهجة ، انك ترى بها الشيئين مثلين متباينين ، ومؤتلفين مختلفين »[2] .

ويلتفت عبد القاهر الى أنّ تلك الاساليب البيانية تؤدي في الشعر الى الغموض ، الا انه يقر بهذه الخصوصية الشعرية التي تقوم على التلميح الكامن في المشابهات الخفية المستحسنة ، ولا يرى ذلك تعمية طالما ان له اصلا في العقل : « ولم ارد بقولي ان الحذق في ايجاد الائتلاف بين المختلفات في الاجناس انك تقدر ان تحدث هناك مشابهة ليس لها اصل في العقل ، وإنما المعنى ان هناك مشابهات خفية يدق المسلك اليها ، فاذا تغلغل فكرك فادركها ، فقد استحققت الفضل »[3] .

ولما كان عبد القاهر يرى ان المعنى يقود الى الصورة البيانية ، فانه لم يوافق على كون الفصاحة خاصة باللفظ كما كان معتقدا . بل بيّن ان الفصاحة لا تثبت للفظ إلا لأجل المعنى ، وجعل الكلام الفصيح قسمين : قسم تعزى المزيّة فيه الى اللفظ ، وقسم تعزى المزية فيه الى النظم . والقسم الأول هو الكناية والاستعارة والتمثيل الكائن على حدّ الاستعارة وكل ما كان فيه مجاز وعدول باللفظ عن الظاهر والفصاحة في كل ذلك عقلية او معنوية لا لفظية . كما ان الفصاحة في النظم معنوية ، وذلك ان النظم ـ كما مرّ بنا ـ يتوخى معاني النحو واحكامه ، وليست معاني النحو معاني الالفاظ .

والفصاحة عند عبد القاهر لا تدرك بالسمع ، بل بالعقل ، وإلا استوى السامعون

---

(١) أسرار البلاغة، ص ٢٣٩ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٠٩ .

(٣) المصدر نفسه، ص ١٣٠ .

للفظ الفصيح في العلم بكونه فصيحا : « وجملة الأمر أنّا لا نوجب الفصاحة للفظة مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه ، ولكنا نوجبها لها موصولة بغيرها ، ومعلقا معناها بمعنى ما يليها »[1] .

ولكي نختم كلامنا على ما حققه عبد القاهر ، نستطيع القول انه في وضعه نظرية النظم ، وضع حدا للآراء النقدية التي لا تعطي للنص تقديرها الأول ، وان كان قد انتصر للمعنى ، ودحض ما قاله انصار اللفظ ، فانه جعل النظم مقياسا لجودة الكلام ، فاعجاز القرآن لا يتمثل بالفاظه او معانيه ، وإنما بنظمه واذا جعل النظم كيفية او طريقة في الكلام ، فانه من جهة حقق « الوحدة » على مستوى العبارة ، او الجملة الواحدة ، ومن جهة اخرى اكدّ حضور الشاعر بتأكيده شخصية النص .

الى جانب ذلك ، لم ينكر عبد القاهر عبقرية اللغة ، بل اقرّها ، وجعلها متمثلة بمعاني النحو . وموقفه في ذلك يختلف عن موقف مقدّسي اللغة كجمهرة من الالفاظ ، لأنه كشف عن علاقاتها الحيّة ، التي يمكنها النمو والتألق اذا ما التقت بعبقرية الشاعر .

نظرية النظم تأسيس لذوق نقدي ، قوامه الاعتراف بالنص ، انطلاقا من تركيزه على طريقة التأليف ، لذلك فانه ينكر الجمود والتقليد ، ويتلمس التجديد والابتكار .

---

(١) دلائل الاعجاز ، ص ٣٠٩ .

الفصل الخامس

عمود الشعر

نصل في هذا الفصل ، الى عرض التصور المتكامل لشكل القصيدة العربية المتمثل نظريا بعمود الشعر ، وذلك كما اقرّه معظم النقاد العرب ، ووقف عبد القاهر الجرجاني على مسافة ما منه . نتناوله اولا لدى المرزوقي والقاضي الجرجاني اللذين عبرا عنه افضل تعبير ووضعا له القواعد والمعايير ، وثانيا لدى حازم القرطاجني الذي فصّله تفصيلا دقيقا ، وربط عناصره الفنية بواقع الحياة العربية ، خصوصا في العصر الجاهلي . لقد تعدّى حازم الاطار النقدي ليظهر الابعاد التاريخية والنفسية لعمود الشعر ، ويقدم المسوّغ الحضاري لشكل القصيدة العمودية .

كان شكل القصيدة موجودا في تصور النقاد منذ قدامة ، واذا كانوا لم يستعملوا مصطلح « الشكل » ، وتفاوتوا في ملامسة جزئياته ، الى ان وضع حازم التصور الأدقّ والاوضح ، فان تعريفا مثل : « الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى » يلهج بشكل متكامل . لم يكن اللفظ بالنسبة الى النقاد شكلا حتى عند أنصار اللفظ ، لم يكن إلا مظهرا ، انه حلية المعنى وزينته ، والمرزوقي الذي وضع الخطوط العريضة لعمود الشعر ، تكلم في مستهل كتابه « شرح ديوان الحماسة » على انقسام النقاد الى انصار للفظ وانصار للمعنى ، ورأى ان معاصريه من أنصار اللفظ كانوا على ثلاث درجات متتالية :

١ ـ فريق يرى ان تحسين نظم الالفاظ وجعلها سليمة من اللحن والخطأ ومما قد يعتري التأليف من جنف ، وإيرادها صافية التراكيب هو المطلوب .

٢ ـ فريق يتجاوز الحد الأول ويرى ان يضيف الى ما سبق شيئاً آخر من التحسين مثل تتميم المقاطع وتلطيف المطالع وعطف الأول على الآخر وتناسب الوصل والفصل وتعادل الاقسام والأوزان .

٣ ـ فريق يتجاوز الحدّ الثاني ويرى ان كل ذلك يجب ان يضاف اليه انواع البديع من ترصيع وتجنيس واستعارة وتطبيق وغير ذلك من الصور البديعية[1] .

في هذا التصنيف يرى المرزوقي العناية باللفظ تحسينا لمظهر الكلام ، وبعد كلامه على انصار المعنى الذين « طلبوا المعاني المعجبة من خواص اماكنها »[2] يعبر عن موقفه من انه لا بدّ من الائتلاف بين اللفظ والمعنى ائتلافا تاما ، وينطلق من تعريف قدامة ليضع عناصر عمود الشعر ، تلك العناصر التي كان قد اقرها القاضي الجرجاني على الشكل التالي :

١ ـ شرف المعنى وصحته .
٢ ـ جزالة اللفظ واستقامته .
٣ ـ اصابة الوصف .
٤ ـ المقاربة في التشبيه .
٥ ـ الغزارة في البديهة .
٦ ـ كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة[3] .

فقد أثبت المرزوقي العناصر الأربعة الأولى ، وزاد عليها :
٥ ـ التحام اجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن .
٦ ـ مناسبة المستعار منه للمستّعار له .
٧ ـ مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما[4]

(١) شرح ديوان الحماسة ، ص ٥ ـ ٦ .
(٢) المصدر نفسه، ص ٧.
(٣) الوساطة ، ص ٣٣ .
(٤) شرح ديوان الحماسة ، ص ٩ .

إلا ان المرزوقي قد وضع لهذه العناصر معايير او عيارات اوجب توفرها في المتذوق ، وتلك العيارات من شأنها : ان تحكم على مدى التزام الشاعر بعمود الشعر او خروجه عليه ، من شأنها ، كما سنرى ، الحكم على مدى التجانس في البيت الشعري ، وتقارنِ اجزائه تناسبا مع التجانس والتقارن المتحققين في الطبيعة والأفكار . وعيارات المرزوقي ليست سوى ما جاء به القاضي الجرجاني ، إلا أنه اقتضى توفرها في الشاعر ، ويمكننا إثبات هذه العيارات على الشكل التالي :

١ ـ العقل الصحيح والفهم الثابت	عيار المعنى
٢ ـ الطبع	
٣ ـ الرواية	عيار اللفظ
٤ ـ الاستعمال	
٥ ـ الذكاء وحسن التمييز	عيار الاصابة في الوصف
٦ ـ الفطنة وحسن التقدير	عيار المقاربة في التشبيه
٧ ـ الذهن والفطنة	عيار الاستعارة
٨ ـ طول الدربة ودوام الممارسة	عيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية .

نظرية عمود الشعر كما انتهى اليها المرزوقي ، انهاء للشعر ، لأنها تأصيل يقوم على تمجيد القديم ، ويتنكر لكل توليد او ابتكار ، وذلك خشية احداث الخلل في نظام متجانس من الأفكار ، قد استقر في العقول ، وجرى عليه (المطبوعون) من الشعراء ، المطبوعون كما فهمهم الآمدي وجعل البحتري مثالا لهم . فالمرزوقي الذي حدّد عمود الشعر « ليتميز تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث . . . ويعلم فرق ما بين المصنوع والمطبوع »[1] لم يكن سبّاقا إلا الى التصنيف والتبويب ، فما قدّمه في نظريته كان معروفا وجرت عليه الموازنة بين الشعراء من قبل ، عرفه القاضي الجرجاني ـ كما رأينا ـ وعرفه ـ بل كان من اول الدعاة اليه ـ الآمدي الذي وازن بين أبي تمام والبحتري ورأى أنّ ابا تمام خارج على عمود الشعر لأنه « شديد التكلف صاحب صنعة . . . وشعره لا يشبه شعر الأوائل . . . ولا اجد من اقرنه به »[2] .

(١) شرح ديوان الحماسة ، ص ٨ ـ ٩ .
(٢) الموازنة ، ص ٦ .

عمود الشعر ، نفي للتفرد ، الغاء للشاعر ، وتمجيد للمذهب . رفض لكل فتح جديد ، لأنه سيكون تشويشا واختلالا ، ودعوة الى الاحتذاء ، تأكيدا للجوهر العقائدي للطريقة المعروفة . وهذا واضح في عبارات المرزوقي اذ المعنى واللفظ يلتئمان استجابة لنزعة فطرية، تتجاوز الفرد ، لتحقيق التجانس والاستئناس بالمألوف ، تلك النزعة التي ، إنما يطبع عليها الفرد ، فيقصد الشاعر المطبوع الى تقريب التشبيه خوفا من الغموض والالتباس ، إذ يبين وجه الشبه بلا كلفة ، والشاعر المطبوع لا يكدّ وراء المجهول ، لذلك ، تتأتى له اجزاء النظم عفو خاطره : « أما القافية ، فيجب ان تكون كالموعود المنتظر ، يتشوفها المعنى . بحقه واللفظ بقسطه ، وإلا كانت قلقة في مقرها ، مجتلبة لمستغن عنها »[(١)] .

ويرى إحسان عباس في كتابه « تاريخ النقد الأدبي عند العرب » ان القاضي الجرجاني الذي ، تمثل آراء الآمدي بحذق وذكاء ، كان يتصور ان الصنعة البديعية هي الفارق الوحيد بين عمود الشعر » وما هو خارج عنه ، وان الجرجاني لم يصرّح عن رأيه في صلة المتنبي بعمود الشعر ، ولو انه اعتمد مقاييس الآمدي في رفض اعتبار توليد المعاني اساسا في الشعر ، لكان موقفه من المتنبي كموقف الآمدي من ابي تمام . وهنا يلاحظ احسان عباس التناقض الذي وقع فيه الآمدي بشأن توليد المعاني ، إذ جعل ميزة امريء القيس الكبرى في المعاني المبتكرة[(٢)] . وتلك قضية جرى فيها التقليد النقدي زمنا طويلا ، على تفضيل المتقدم ، لتقدمه ، وذاك انه وقع على المعاني قبل غيره ، فبدت من ابتكاره .

نقض عبد القاهر الجرجاني في « نظرية النظم » الكثير من الأسس التي قام عليها « عمود الشعر » ـ كما مرّ بنا ـ كانت له مواقف مغايرة من الطبع والتشبيه والاستعارة وبالاخص من اللفظة ، اذ يرى المرزوقي ان « اللفظة **تستكرم بانفرادها** ، فاذا ضامها ما لا يوافقها عادت الجملة هجيناً »[(٣)] .

كانت مساهمة عبد القاهر جليلة في تحرير الحساسية الشعرية ، مما رسمه لها عمود

---

(١) شرح ديوان الحماسة ، ص ١١ .
(٢) تاريخ النقد الادبي عند العرب ، ص ٣٢٣ .
(٣) شرح ديوان الحماسة ، ص ٩ .

الشعر من خطوط عريضة ونهائية . إلا ان شكل القصيدة العربية المتمثل بعمود الشعر ، لم يفصّله سوى حازم القرطاجني ، الذي اطلقه من جموده ، رابطا عناصره بالحياة ، ومتنبئاً له ـ بفضل ثقافته الواسعة ـ فضاء أرحب ..

يبقي حازم القرطاجني في تصوره لشكل القصيدة على تعريف قدامة بن جعفر : « الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى » ، وكتابه « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » مؤلف من ثلاثة اقسام : المعاني والمباني والأسلوب ، نقع فيها على تصور حازم الشامل . وقد وقفنا في الفصل الثاني على فهم حازم للمعنى فهما متطورا ، يقيم الصلة بينه وبين تجربة الشاعر الشخصية ، يكشف للمعنى عن بواعثه النفسية والانفعالية . ويدعو بالفضل في الشعر للمعاني التخييلية ، فالشعر عنده تعجيب وإغراب ، كما اكد على توحد « كيفيّات » التعبير بالمعاني التي هي صور تحصل في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان . كما اشرنا الى كلامه على الأسلوب وجعله هيأة تتحصل من الاستمرار في المعاني ، موازية للنظم الذي هو الهيأة التي تتحصل من الاستمرار في الألفاظ .

يبقى لنا ان نعرض هنا ، لكلام حازم في المباني ، حيث نقع على رؤية بصيرة بخفايا البناء الشعري للقصيدة العربية .

تتشكل القصيدة من وحدات متماثلة هي الأبيات ، لذلك يقوم حازم بتفكيك البيت الشعري محاولا استخراج العناصر التي تكونه ، مستقرئا الأسس النفسية والتاريخية التي جعلت من الشاعر العربي بانيا لقصيدته ، المتشبثة بتلك الوحدة البنيانية (البيت) :

« ولما كان احق البواعث بان يكون هو السبب الأول الداعي الى قول الشعر هو الوجد والاشتياق والحنين الى المنازل المألوفة وألافها عند فراقها ، وتذكر عهودها ، وعهودهم الحميدة فيها ، وكان الشاعر يريد ان يبقي ذكرا او يصوغ مقالا يخيل فيه حال أحبابه ، ويقيم المعاني المحاكية لهم في الأذهان مقام صورهم وهيآتهم ، ويحاكي جميع امورهم حتى يجعل المعاني امثلة لهم ولاحوالهم ، أحبّوا ان يجعلوا الأقاويل ـ التي يودعونها المعاني المخيّلة لأحبابهم المقيمة في الأذهان صورا هي أمثلة لهم ولأحوالهم ـ مرتبة ترتيبا يتنزل من جهة من السمع منزلة ترتيب احويتهم وبيوتهم . ويوجد في وضع تلك بالنسبة الى ما يدركه السمع شبه من وضع هذه بالنسبة الى ما يدركه البصر . فقد

تقدم ان المسموعات تجري من الاسماع مجرى المرئيات من البصر . فقصدوا ان يحاكوا البيوت التي كانت اكنان العرب ومساكنها ، وهي بيوت الشعر ، لكونهم يحنون الى ادكار ملابسة احبابهم لها واستصحابهم لها ، واشتمالها عليهم بالأقاويـل التي يقيمون المعـاني المنوطة بها في الأذهان مقـام صورهم وهيـآتهم ويجعلونها امثلة لهم ولأحوالهم . فيكـون اشتمال الاقاويل على تلك المعاني مشبها لاشتمال الابيات المضروبة على من قصد تمثيله بها وان تجعل تذكرة له ، ويكون مـا بين المعنى والقـول من الملابسـة مثل مـا كان بـين الساكن والمسكن »[1] .

يبدو تأثر حازم بالمحاكاة الارسطية جليا ، إلا انه يجعل المحـاكاة في الشعـر العربي للماضي ، وهنا يقف على الاساس النفسي لموقف الشاعر منذ العصر الجاهلي ، ألا وهو « الذكرى » ، هذا الأساس الذي يجعل الشاعر خائفا من المستقبل محاولا اعادة الماضي الدارس الى القصيدة . هـذه الحركـة في الزمـان (التذكـر) تترافق مـع اعادة تشكيـل للمكان ، اعادة الأبيات ، التي كانت مضروبة سكنى للاحباب ، الى الشعر .

واذا كان حازم الناقد الاكثر تأثـرا بنظريـات ومنطق ارسـطو ، عبر الفـارابي وابن سينا[2] ، فانه الاكثر تنبها الى مخاطر التطبيق الحرفي لتلك النظريات على الشعر العربي ، وقد سبقت هذه الملاحظة في الفصل الثاني .

ينتقل حازم للكلام على بنية البيت الشعري ، اعتمادا على الوزن والتقفية مماثلا بينه وبين البيت المضروب : « ولما قصدوا ان يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية ونـظام اوزانها متنزلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيباتها في إدراك البصر تأملوا البيوت فوجدوا لها كسورا[3] واركانا واقطارا[4] واعـمدة واسبابا واوتـادا . فجعلوا الأجزاء التي تقوم منها ابنية البيوت مقام الكسور لبيوت الشعر وجعلوا اطـراد الحركـات فيها الـذي يوجد به استواء واعتـدال بمنزلة اقطار البيوت التي تمتد في استواء .

وجعلوا ملتقى كل قطرين وذلك حيث يفصل بين بعضها وبعض بـالسواكن ركنـا

---

(١) منهاج البلغاء ، ص ٢٤٩ ـ ٢٥٠ .
(٢) اعتمد حازم في كتابه (منهاج البلغاء) مرتين تلخيص الفارابي لكتاب الشعر ، واربعة عشر مرة ترجمة ابن سينا في الشفاء .
(٣) جمع كسر وهو الشقة السفلى من الخباء او ما تكسر وتثنى على الأرض منها ـ المنجد .
(٤) جمع قطر وهو الجانب ـ المنجد .

لان الساكن لما كان يحجز بين استواء القطرين المكتنفين له صار بمنزلة الركن الذي يعدل باحد القطرين اللذين هما ملتقاهما عن مساواة الآخر ومسامتته ولأن الساكن له حدّة في السمع كما للركن في رأي العين .

وجعلوا الوضع الذي يبنى عليه منتهى شطر البيت وينقسم البيت عنده بنصفين بمنزلة عمود البيت الموضوع وسطه .

وجعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما وتحسينه من ظاهر وباطن ويمكن ان يقال : انها جعلت بمنزلة ما يعالى به عمود البيت من شعبة الخباء الوسطى التي هي ملتقى اعالي كسور البيت وبها مناطها .

وقد يقال : انهم جعلوا العروض والضرب وهما نهايتا شطري البيت في ان وضعوهما وضعا متناسبا متقابلا منزلة القائمتين في وسط الخباء اللتين يكون بناؤه عليها .

وجعلوا الاعتماد على السواكن وحفظ نظام الوزن بانبثاثها اثناء متحركاته على النحو المناسب وتحصين وضعه من الاختلال باعتراضها في المواضع المقدرة وإمرارها سلك الكلام وتلافيها له بما فيها من القوة والجزالة عند توقع وقوع الفترات بتضاعف الحركات وتواليها بمنزلة الاوتاد التي تحفظ وضع الخباء وتمسك جوانبه . فاذا تلوفي ذلك في مظان[1] تلافيه طاب الكلام واعتدل. وإذا حوفظ في إطابته بذلك وتعديله على مذهب واحد في تقدير المواضع التي يقصد تدارك الكلام فيها بذلك وتعيين المراتب التي يجب فيها ايقاع ذلك استبدعت النفس حفظ ذلك الترتيب واشتّد ولعها به وتعجبها منه . فهذا ايضا من الوجوه التي حسّنت موقع الكلام الموزون في النفس »[2] .

بعد هذا التقابل ، الذي يكشف حازم عن وجوده بين عناصر البيت (المسكن) وعناصر البيت في القصيدة، يمضي في تحليله لكيفية انشاء البيت اي لكيفية تركّب الاسباب والأوتاد من المتحركات والسواكن ، فلم يترك بهذا الشأن ناحية الا وعرض لها ، مطلقا على المقاطع الصوتية اسم « الأرجل » والمقاطع تتألف منها اجزاء البيت (التفاعيل) ، وهي ـ عند حازم ـ على ستة أضرب :

---

(١) المظان = المواضع المألوفة – المنجد .
(٢) منهاج البلغاء ، ص ٢٥٠ ـ ٢٥١ .

- سبب خفيف مثل : في/٥
- سبب ثقيل مثل : لك//
- سبب متوال مثل : قال   توالي ساكنين
- وتد مجموع مثل : لقد//٥
- وتد مفروق مثل : منه /٥/
- وتد مضاعف مثل : مقال   توالي ساكنين

ويعرض حازم لامكانيات واحتمالات ورود الأرجل في اوائل الأجزاء او في اواسطها او في اواخرها . ويرى ان الخليل قد جعل من الاوتاد ما هو ضروري ومنها ما ليس ضروريا ـ وانما في ثباته تحصين ما ، وقد تحتمل ازالته . والاوتاد غير الضرورية هي الأسباب . وهذا التأويل هو مدخل للكلام على جوازات الشعر من زحافات وعلل وما اشبه ذلك .

ثم ينتقل حازم الى المشابهة بين إطراد الحركات والسواكن في الأوزان وبين امتداد الأقطار في البيوت وإطراد اركانها . ويجعل الأقطار ثلاثة أقسام : **القطر الأصغر** وهو توالي متحركين ، **والقطر الأوسط** وهو ثلاثة متحركات ، **والقطر الأكبر** وهو اربعة متحركات ، وهذا الأخير هو اقصى ما يوجد عليه إطراد الحركات في الأوزان . وتلك إشارة حازم الى تشكيل في القصيدة يناسب الترتيب المكاني الذي نجد عليه البيت المضروب ، فالعملية الشعرية تنطوي على نوعين من التشكيل : زماني ومكاني ، إذ ان تساوق الحركات الصوتية في الزمان مرحلي Periodique موقع كما نجد فيما يلي : « يجب ان تعلم ان ابيات الشعر ، وان كانت اوائلها منفصلة عن اواخرها ، فان النظام فيها في تقدير الاتصال على استدارة اذ كان وضع الأوزان الشعرية وترتيبها ترتيبا زمانيا لا يمكنك فيه ان ترجع بالنهاية الى زمان المبدأ ، بل تكون بينهما فسحة من الزمان ولا بدّ . وترتيب البيت المضروب ترتيب مكاني اذا بدأت بأي موضع شئت منه ثم درت عليه ، تأتّى لك ان ترجع الى الموضع الذي بدأت منه بنقلة مستديرة على اتصال من غير ان يكون بين المبدأ والنهاية فسحة . والأوزان وإن لم يمكن ان يعاد بالنهاية فيها الى زمان المبدأ فانها في تقدير ذلك ، اذ نسبة الشطر الأول من أي بيت ، وقع تاليا لبيت بعد الانتهاء الى قافية البيت المتقدم واعطاء كل متحرك وساكن منه حقه من التلفظ نسبة سرد الشطر الثاني

وإعطاء متحركاته وسواكنه حقوقها من التلفظ بعد الانتهاء الى مقطع الشطر الأول . فلذلك يجب ان يجعل ساكن القافية الأخير مع ما يتقدمه من السواكن او يتلوه من ذلك في اول البيت التالي له او على حدته ركنا فاصلا بين ما وقع في صدر جزء القافية الذي هو فيها من إطراد المتحركات الذي هو بمنزلة بعض اقطار البيت التي تمتد بين بعض اركانه وبعض وبين ما وقع من ذلك في صدر الجزء المفتتح به البيت الذي يليه او وسطه او آخره »[1] .

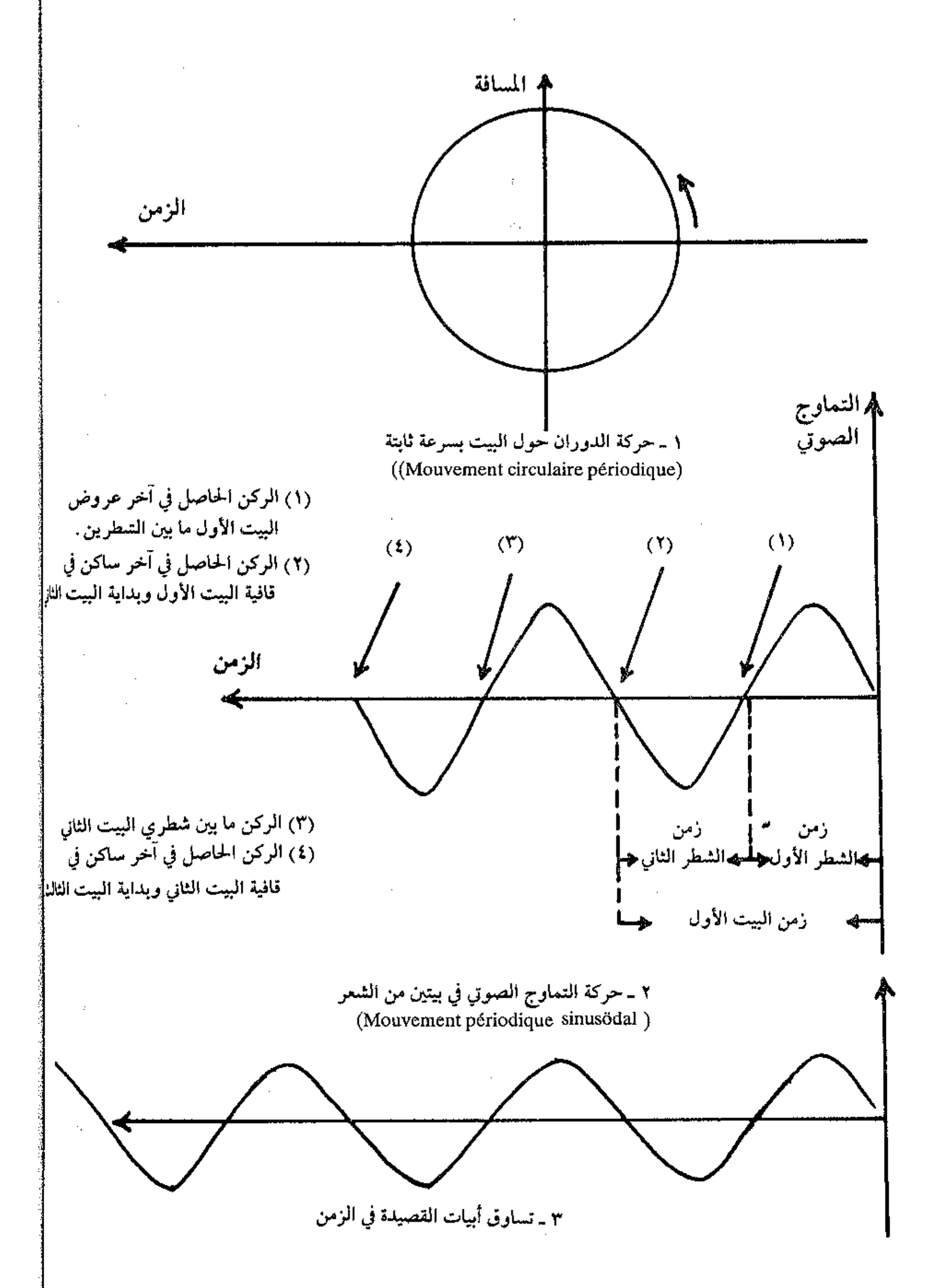
لا بد هنا من التوقف، لشرح هذه الفكرة، فكرة الترتيب الزماني للأوزان وتناسبها مع الترتيب المكاني للبيوت. وهذا التناسب، يريد حازم شرحه عبر اقامة التناسب بين حركة الدوران حول الخباء وبين حركة التماوج الصوتي في ابيات القصيدة ، فاذا كانت حركة الدوران حول الخباء متصلة اي انك ترجع في كل دورة الى النقطة التي انطلقت منها ، لتبدأ من جديد حركة مماثلة للحركة الأولى ، فان الانفصال الحاصل في آخر البيت (اي في آخر القافية) هو اتصال مقدر على استدارة . هذا التقدير ناتج عن تساوي زمني الشطرين الأول والثاني اولا وعن اعتبار آخر ساكن في قافية البيت ركنا من البيت التالي ثانيا . اي ان نسبة الحركة الاولى (الدوران حول الخباء) الى الحركة الثانية (التماوج الصوتي) كنسبة الحركة المرحلية الدائرية الى الحركة المرحلية Sinusoidal كما يبدو في الصفحة التالية :

وتنبغي الاشارة هنا الى ان تمثيل الحركة الثانية بالرسمين (٢ و٣) هو تبسيط لهذه الحركة ، بالنظر الى الاختلاف في ترتيب التفعيلات من بحر الى بحر ، فمن البحور ما يتألف من تفعيلات متساوية ، ومنها ما يتألف من تفعيلات مختلفة في عدد مقاطعها ، وهناك التفعيلات المتناسبة التي قسم العروضيون على اساسها بحور الشعر الى دوائر عروضية .

إلا ان تمثيلنا هذا ، يوضح ما رمى اليه حازم ، من تناسب بين النظام الايقاعي للشعر العربي وإيقاع الحياة العربية . في هذا النظام ، يفصح حازم عن اهمية القافية ويلح على ضرورة الاهتمام بتقويتها لأنها تقع من السياق التناغمي موقعا اساسيا ، وفي

---

(١) منهاج البلغاء ، ص ٢٥٥ .



١ ـ حركة الدوران حول البيت بسرعة ثابتة
((Mouvement circulaire périodique)

٢ ـ حركة التماوج الصوتي في بيتين من الشعر
(Mouvement périodique sinusödal)

٣ ـ تساوق أبيات القصيدة في الزمن

هذا ، يعمد حازم الى التمثيل بـامثلة تفصيلية تـظهر لنـا براعتـه في استجلاء الـظواهر واستحضار القرائن : « ان أجزاء الشطور الأول ، تنزل منزلة ما يلي الأرض من كسور البيت ، وان اجزاء الشطور الثواني تنزل منزلة ما يلي السمك منها . ولهذا قد تقصر دائرة نظام الأشطار الثواني في كثير من الضروب عن دائرة نـظام الأشطار الأولى نحـو ضربي عروض الكامل المقطوع والمضمر ، فان دائرة ما يلي السمك من الأخبية اضيق من دائرة ما يلي الأرض . وليست مـلاحظة هـذا الوجـه في الأوزان بضربـة لازب ، وعلى هـذا التقـدير يحسن في القـافية ان يقـال فيها انها جعلت بمنـزلة رأس الخبـاء ومـا يعـالى من العمود ، فاحكمت هيآتها لذلك وجعل العروض القاسم للبيت بنصفين بمنزلة مـوصل قائمة الخباء العليا بقائمته السفلى ، وجعلوا اطراد النظام المتناسب مـا بين مبـدأ البيت ومنتهى القافية بمنزلة استقامة قوائم البيوت »[1] .

واهمية القافية تتأتى من كونها نهاية للبيت وإيذانا ببداية بيت آخـر ، انها المحطة في توالي الحركات المتناغمة المتمثلة بالأبيات . وفي الوقت الذي تمثل فيه انفصالا بين بيتين فانها تنطوي على تقدير للاتصال بينهما ـ كما رأينا ـ وتزداد اهميتها ـ كما اورد حازم ـ في بعض البحور المضمرة او المقطوعة اذ تقصر الأشطار الثـانية عن الأشـطار الأولى . ولا نرى هنا ضيرا من ايراد هذا البيت من مقطوع الكامل للتمثيل :

والعـود ، امـا العـود فهـو محـدّث لـبـق يـصـوغ لي الـغـنـاء عـزاء

فالعروض في هذا البيت صحيحة ، اما الضرب فمقطوع، إذ أنه متفاعل بدلا من متفاعلن مما جعل الشطر الثاني اقصر من الأول ، واوجب تقوية القافية دفعا لاي ترجرج او عدم انسجام يمكن ان يطرأ على تركيب البيت .

ويعرض حازم لأنواع الزحافات والعلل ، التي هي نقص او زيادة يستتبع تحـريكا لبعض السواكن او اسكانا لبعض المتحركات في التفاعيـل . ويشير الى مـا كان مقبـولا منها . وما كان مكروها ، وهو الذي يؤدي الى إخلال بتناسب الأوزان يزيل الكثير من حلاوتها .

وبذلك ، يستكمل حازم دراسته لتركيب البيت الشعري من حيث الوزن والتقفية

---

(١) منهاج البلغاء ، ص ٢٥٧ .

لينتقل الى الكلام على بناء القصيدة ومقتضيات ارتباط ابياتها وفصولها توخيا لتحقيق « الوحدة » .

أولا : يعطي حازم الوزن صفات لذاته ، ومن ثمّ فللوزن اهمية كبيرة في تأدية الغرض : « فالطويل تجد فيه ابدا بهاء وقوة . وتجد للبسيط سباطة وطلاوة . وتجد للكامل جزالة وحسن إطراد ، وللخفيف جزالة ورشاقة وللمتقارب سباطة وسهولة ، وللمديد رقة ولينا مع رشاقة ، وللرمل لينا وسهولة »[1] . ولا تجوز ـ بناء على ذلك ـ الموازنة بين شاعرين من خلال قصيدتين نظمتا على بحرين مختلفين . ان وجود اوزان ذات مواصفات مسبقة ، لا بدّ وان يبقي مجالا للفصل بين اللفظ والمعنى ، وحيزا للكلام على تعلق هذا بذاك ، وقد اورد حازم طريقتين في نظم البيت : بناء اول البيت على القافية ، او بناء القافية على اول البيت . وما يتبع ذلك من تبعية ، تكون تارة للفظ ، وتارة للمعنى .

يأتي بعد ذلك الكلام على كيفية بناء القصيدة ، واول ذلك ، ضرورة الاعتناء بالمطالع والمقاطع التي هي اواخر الأبيات . فالالفاظ في المطلع يجب ان تكون مختارة ، متمكنة ، حسنة الدلالة على المعنى ، تابعة له ، خاصة بالنسبة إلى الكلمة الواقعة في مقطع المصراع ، إذ يحسن بمقطعها ان يكون مماثلا لمقطع الكلمة التي في القافية وهذا ما يسمى بالتصريع ، فان له في اوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء اليها . ويكره ان يكون مقطع المصراع الأول على صيغة يوهم وضعها انها مصراع ، ثم تأتي القافية على خلاف ذلك . وأمّاما يرجع الى مفتتح المصراع ، فان يكون دالاً على غرض القصيدة ، وان يكون مع ذلك عذب المسموع . والاعتناء واجب ايضا بالمقاطع : « وإنما وجب الاعتناء بهذا الموضع لأنه منقطع الكلام وخاتمته ، فالاساءة فيه معفية على كثير من تأثير الاحسان المتقدم عليه في النفس ، ولا شيء اقبح من كدر بعد صفو وترميد بعد إنضاج »[2] .

ويمضي حازم الى معالجة قضية لم يتوقف الجدال حولها ، قضية ككل ، وما تنقسم اليه من فصول واغراض ، وما يؤدي اليه ذلك من كلام على « وحدة » القصيدة .

---

(١) منهاج البلغاء ، ص ٢٦٩ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٨٥ .

يفترض اولا ان القصيدة مجموعة من الفصول ، ويجب ترتيبها ووصلها ببعض وتحسين هيآتها ، ويجعل الفصول للقصيدة بمثابة الالفاظ للعبارة . والكلام في ما يتعلق بالفصول ذاتها ، وما يجب في وضعها وترتيبها ، يشتمل على اربعة قوانين :

ـ القانون الأول في إستجادة الفصول وانتقاء جوهرها: «فاما القانون الأول في إستجادة مواد الفصول وانتقاء جوهرها ، فيجب ان تكون متناسبة المسموعات والمفهومات حسنة الإطراد غير متخاذلة النسج غير متميز بعضها عن بعض التمييز الذي يجعل كل بيت كانه منحاز بنفسه ، لا يشمله وغيره من الأبيات بنية لفظية ، او معنوية . . . . وينبغي ان يكون نمط نظم الفصل مناسبا للغرض »[1] .

ـ القانون الثاني هو ترتيب بعض الفصول الى بعض : « فيجب ان يقوم من الفصول ما يكون للنفس به عناية بحسب الغرض المقصود بالكلام »[2] .

ـ القانون الثالث في ترتيب ما يقع في الفصول : « فيجب ان يبدأ منها بالمعنى المناسب لما قبله ، وان تأتى مع هذا ، ان يكون ذلك المعنى هو عمدة معاني الفصل والذي له نصاب الشرف كان ابهى لورود الفصل على النفس ، على ان كثيرا من الشعراء يؤخرون المعنى الاشرف ليكون خاتمة الفصل . فاما من يردف الأقوال الشعرية بالخطابية ، فان الاحسن له ان يفتتح الفصل باشرف معاني المحاكاة ويختمه باشرف معاني الاقناع . والى هذا كان يذهب ابو الطيب المتنبي رحمه الله ـ في كثير من كلامه »[3] .

ـ القانون الرابع في وصل بعض الفصول ببعض « فالتأليف في ذلك على اربعة ضروب :

أ ـ ضرب متصل العبارة والغرض .
ب ـ ضرب متصل العبارة دون الغرض .
ج ـ ضرب متصل الغرض دون العبارة .

---

(١) منهاج البلغاء، ص ٢٨٨ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٨٩ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ٢٨٩ .

د ـ ضرب منفصل الغرض والعبارة »[1] .

« واما المتصل الغرض المنفصل العبارة ، فهو الذي يكون اول الفصل فيه رأس الكلام ، ويكون لذلك الكلام علقة بما قبله من جهة المعنى . . . . وهذا الضرب على كل حال افضل الضروب الاربعة »[2] . اما الضرب الرابع ، فانه يجعل النظم « متشتتا من كل وجه »[3] .

واذا كان حازم يجعل القصيدة فصولا تتناسب مع الأغراض ، فانه يهتم بكيفية ترتيب المعاني والانتقال من حال الى حال داخل الفصول ، خلال القصيدة الواحدة ، مخافة السأم من التمادي على حال واحد (اثناء الفصل الواحد) . فيشدد على ضرورة الاعتناء بفواتح الفصول ويطلق على هذا الاعتناء اسم « التسويم » « وهو ان يعلّم على الشيء وتجعل له سيمى يتميز بها »[4]. كما انه يسمي تحلية اعقاب الفصول بالابيات الحكمية والاستدلالية « بالتحجيل » « ليكون اقتران صنعة رأس الفصل وصنعة عجزه نحوا من اقتران الغرّة بالتحجيل في الفرس »[5] . ويستعين حازم بأبي الطيب المتنبي مثلا على البراعة في التسويم والتحجيل .

يلح حازم على الاعتناء باقسام القصيدة وكيفية الانتقال من بعضها الى بعض تحقيقا للانسجام بين هذه الاقسام ، وهو يجد في حسن التخلص من فصل الى فصل تعبيرا عن مختلف اغراض القصيدة ، تحقيقا لوحدتها . ويجعل من هذا التخلص ما كان مقصودا (الاستدراج) وما كان غير مقصود (الالتفات) فانه « يسنح للخاطر سنوحا بديهيا »[6] . « واهل البديع يسمون ما كان الخروج فيه يتدرج تخلصا ، وما لم يكن بتدرج ولا هجوم ولكن بانعطاف طاريء على جهة من الالتفات استطرادا »[7] .

ان ما اراه حازم بالوحدة في القصيدة ، يقتصر على الدعوة الى احكام التركيب ، .

---

(١) منهاج البلغاء، ص ٢٩٠ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٩١ .
(٣) المصدر نفسه، ص ٢٩١.
(٤) المصدر نفسه ، ص ٢٩٧ .
(٥) المصدر نفسه ، ص ٢٩٧ .
(٦) المصدر نفسه ، ص ٣١٤ .
(٧) المصدر نفسه ، ص ٣١٦ .

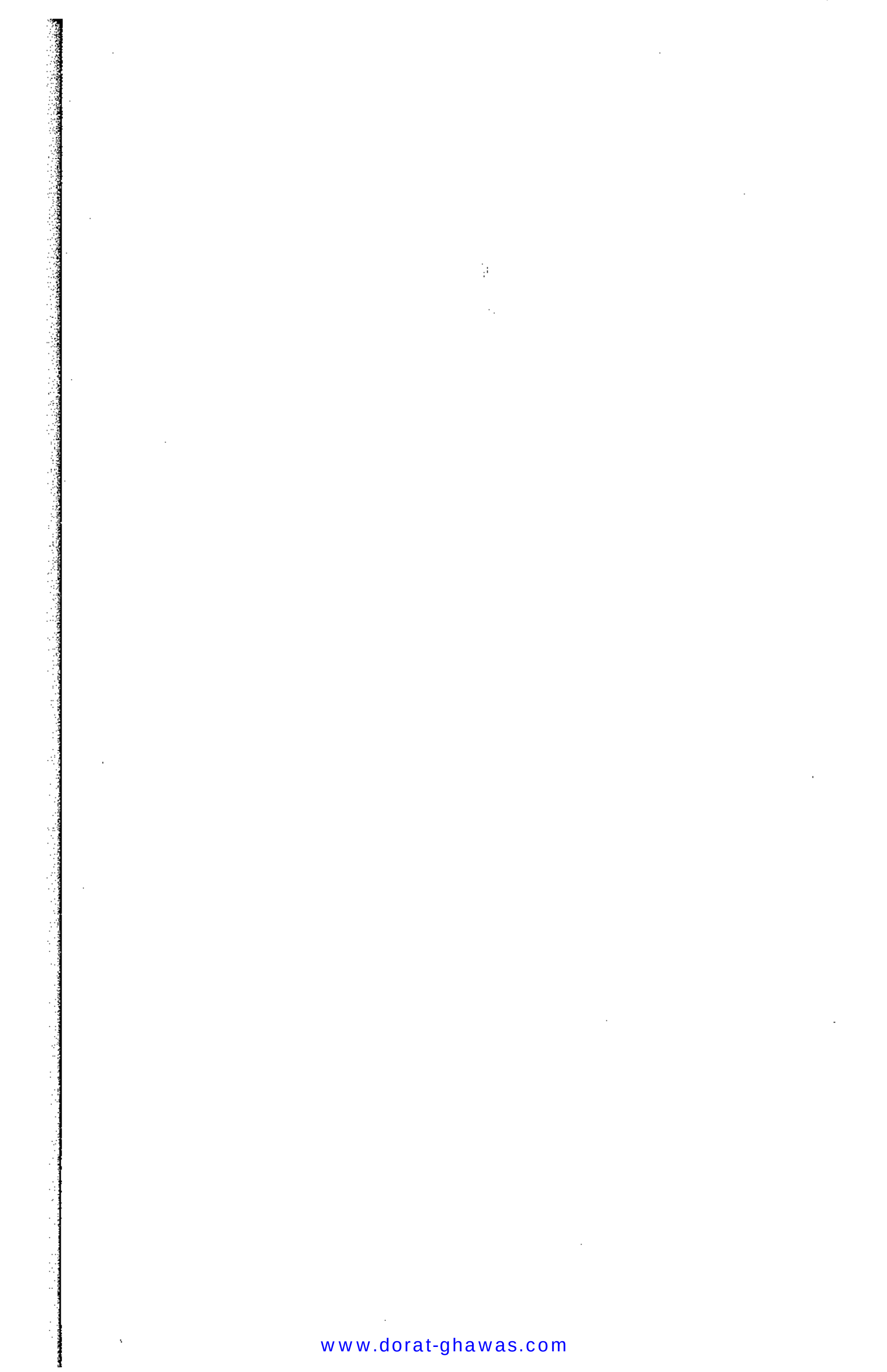
تركيب الفصول ، التي هي اقسام مستقلة بعضها عن بعض تبعا لاستقلال الاغراض الشعرية ، والتركيب يعني ضمّ الفصول بعضها الى بعض ، ويتحقق التقاؤ ها ، عندما يحسن الشاعر الخروج من غرض الى غرض ، عندما يحسن التخلص اثناء القصيدة من فصل الى فصل ، اي انه يحسن كيف ينتهي ويحسن كيف يبدأ : « فالذي يجب ان يعتمد في الخروج من غرض الى غرض ان يكون الكلام غير منفصل بعضه من بعض وان يحتال في ما يصل بين حاشيتي الكلام ويجمع بين طرفي القول حتى يلتقي طرفا المديح والنسيب أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاء محكما ، فلا يختل نسق الكلام ولا يظهر التباين في أجزاء النظام »[١] .

يقصرّ مفهوم حازم « للوحدة » عن الوقوف على الحالة الشعورية والبواعث او المؤثرات الانفعالية التي تنشأ القصيدة في كنفها ، وتتطور في اتجاهات وعبر حركات وعلاقات تتنافر وتتداخل في وحدة عضوية . الا ان مفهومه للوحدة المعتمد على مفهومه للمحاكاة يصرّ على ايجاد المقابل (العيني) لكل عنصر مماثل في القصيدة ، انه ارادها « وحدة » من اجزاء منفصلة شبيهة بوحدة الحياة العربية المتقطعة ، تلك الحياة التي انتجت القصيدة ـ النموذج ، الحافلة بالاغراض الكثيرة التي تغطي تجربة الشاعر تغطية شبه متكاملة ، تلك القصيدة التي لم يعمد النقاد الى استخراج وحدتها اعتمادا على وحدة التجربة بل ابقوا عليها نظاما ، تنضوي داخله ، وتخضع لمقتضياته ، العناصر المتشابهة او المتغايرة . ابقوا عليها نظاما محاكيا لنظام افكارهم الذي يجدون في انظمة الحياة والطبيعة ، نظائر له . وهذا ما استطاع حازم القرطاجني ان يتبصّر فيه بدقّة وذكاء وتفحص ثاقب لم يتوفر لدى غيره من السابقين .

بهذا نكون قد وقفنا على التصور المتكامل لشكل القصيدة العربية الذي تضمنه النقد العربي ، بعدما تناولنا في الفصول الأربعة الأولى ابرز القضايا والمسائل البلاغية والفكرية التي رافقت نشأة هذا التصور وتبلوره ، كما اشرنا في خلالها الى آراء عبد القاهر الجرجاني التي لا تندرج في إطار عمود الشعر .

---

(١) منهاج البلغاء ، ص ٣١٨ .



الباب الثاني

الشكل صورة للمعنى

- الفصل الأول : المعنى العام والمعنى الخاص .
- الفصل الثاني : المعنى النحوي
- الفصل الثالث : المعنى البياني

صدرت حركة النقد العربي عن إقرار باوّلية المعنى . بتعبير آخر ، عدّ المعنى في هذا النقد مادة اولى للشعر، او للأدب بعامة ، ندرس في هذا الباب مفهوم المعنى في النقد العربي ، عبر ثلاثة فصول ، يختصّ الأول بتناول المعنى العام والمعنى الخاص ، وإنما اردنا بهذا العنوان ان نشير الى مستويين للمعنى : الأوّل لغوي يتصل بموقف النقاد من اللغة وبفهمهم طبيعة العلاقة بين اللفظة ومعناها، والثاني شعري يتعلق بتركيب العبارة وكيفية التأليف . ويتجلى في هذا الفصل مفهوم المعنى عند الآخذين بعمود الشعر من النقاد ، هذا المفهوم الذي عارضه عبد القاهر الجرجاني . لذا ، خصصنا الفصل الثاني لدراسة مفهوم عبد القاهر ، وجعلناه بعنوان « المعنى النحوي » نظراً لأن عبد القاهر قد دعا الى البحث في بنية العبارة من خلال معاني النحو التي هي في نظره طرق ووجوه تعلق الكلمات بعضها ببعض . ثم خصصنا الفصل الثالث لدراسة المعنى في ضوء علم البيان ، لنرى مدى تأثير الوسائل البيانية في بنية التعبير ، وما تنطوي عليه من قيم معنوية في نظر النقاد . لذلك جعلنا هذا الفصل بعنوان « المعنى البياني » .

الفصل الأول

المعنى العام والمعنى الخاص

نلقي الضوء في هذا الفصل على مفهوم المعنى لدى النقاد العرب الآخذين بعمود الشعر ، وذلك بالنسبة الى المفردة اولا ، وبالنسبة الى العبارة او النص ثانيا . وسوف نستعين في ذلك ببعض آراء اللغويين التي أخذ بها النقاد عموما . وتسهيلا للبحث ، رأينا ان نجعل هذا الفصل في مستويين : المستوى اللغوي ونتناول فيه ما دعوناه بالمعنى العام ، والمستوى الشعري ونتناول فيه ما دعوناه بالمعنى الخاص .

١ ـ في المستوى اللغوي :

مفهوم المعنى العام

العلاقة بين اللفظة ومعناها علاقة وضعية لا ذاتية كما ورد في كتب الأصول، الكتب التي تعنى بطرق استنباط الاحكام الشرعية . فكل لفظة (اسما كانت او فعلا) وضعت لكي تؤدي معنى ترتبط به في الذهن ، او لكي تربط بين اجزاء الجملة عندما لا يكون لمعناها وجود بذاته كما هي الحال بالنسبة الى الحروف . والعلاقة الوضعية تعطي اللفظة قيمة بذاتها خارج اي سياق ، وتدل على وجود معناها سابقا لها ، واستعمالها انما يعني القصد الى إرادة المعنى الذي وضعت له : « فاذا سمعنا لفظا من متكلم ، نرى ان الذهن ينتقل الى معنى ما سمع من اللفظ . فهل هذا الانتقال ناشىء عن وضع اللفظ من قبل واضع معين بازاء معناه ، ام أنه نشأ من كون دلالة اللفظ على معناه ذاتية تنشأ

من ذات اللفظ لوجود علاقة طبيعية بين اللفظ والمعنى ؟ الصحيح هو الأوّل ، اذ لو كانت دلالة اللفظ على معناه ذاتية لكان كل انسان يفهم معنى اللفظ من كل لغة بمجرد سماعه ، وان لم يتعلم لغة اللفظ الذي سمعه ، وهو باطل بالوجدان . فالوضع هو تخصيص اللفظ بالمعنى بقصد افهامه ، ودلالة اللفظ على معناه تكون ناشئة من هذا التخصيص ، لا من ذات اللفظ ، وتنشأ من هذا التخصيص والوضع علاقة وارتباط ذهني بين كل لفظ ومعنى خصّ به لفظه بحيث اذا تصورنا اللفظ تصورنا معناه »[1] .

ما يدّلنا عليه المفهوم الوضعي للغة ، هو استقلال اللفظة عن معناها ، اي استقلال الدال عن المدلول عليه ، وبالتالي ، وجود المعاني ما قبل اللغة . وهذا الوجود بذاته تأسيس للغيب ، اي انه اعتراف بالمعنى الكلي الذي يقف وراء تفسير جميع الظواهر الدنيونية . هذا ، بصرف النظر عن معرفة واضع اللغة ، فالوضع ـ إلّهياً كان ام انسانيا ـ يتجاوز التجربة التاريخية للإنسان، وينفي إمكانية النشوء الطبيعي للغة وعلاقتها بالحياة البشرية. ولا شك في أن هذه المسألة كانت محور جدال بين اللغويين العرب الذين تنازعتهم المذاهب الكلامية المتعددة في العصور العباسية، اذ أنّ الموقف من اللغة كان يعني موقفا من الوحي ، ولّما كان الوحي كلام الله ، فقد أصبح للغة مكانته . هكذا كان الاسلام موحداً لوجوه الثقافة كافة ، وفي ذلك وحدة اللغة والوحي ، ولهذا الموقف من اللغة تجلياته عند اللغويين العرب على مختلف مذاهبهم ومدارسهم الكلامية وبالاخص مدرسة الكوفيين ومدرسة البصريين ، وقد امتازت المدرسة الثانية على الاولى باتجاهها العقلاني الذي مثله المعتزلة على مستوى المسائل الدينية بعامة . ويظهر ذلك في موقف ابن جني احد اركان هذه المدرسة ، الذي تتجاذبه افكار متباينة ، الا انه ينمّ عن حدس علمي ، ورؤية موضوعية يعترضها الشعور الديني ، وقد يكون من المفيد هنا اثبات هذا الموقف لأهميته .

يعرض ابن جني اولا لموقف استاذه ابي علي الفارسي فيما يلي : « ان اكثر اهل النظر على ان اصل اللغة انما هو تواضع واصطلاح لا وحي وتوقيف . إلا ان ابا علي رحمه الله قال لي يوما : هي من عند الله واحتج بقوله سبحانه ، وعلّم آدم الاسماء كلها . وهذا لا يتناول موضع خلاف ، وذلك انه قد يجوز ان يكون تأويله : اقدر آدم على ان واضع

(١) العاملي، السيد حسين يوسف مكي ، قواعد استنباط الاحكام ، ط ١ ، ج ١ ، ١٩٧٢ ، ص ٥٨ .

عليها ، وهذا المعنى من عند الله سبحانه لا محالة »[1] . ثم ينتقل الى القول « وذهب بعضهم الى ان اصل اللغات انما هو من الأصوات المسموعات كدوي الريح ، وحنين الرعد ، وخرير الماء ، وشحيج الحمار ، ونعيق الغراب ، وصهيل الفرس ، ونزيب الظبي ، ونحو ذلك . ثم ولدت اللغات عن ذلك في ما بعد . وهذا عندي وجه صالح ومتقبل . واعلم فيما بعد انني على تقادم الوقت دائم التنقير والبحث عن هذا الموضوع ، فأجد الدواعي والخوالج قوية التجاذب لي ، مختلفة التغول على فكري . وذلك انني اذا تأملت حال هذه اللغة الشريفة ، الكريمة ، اللطيفة وجدت فيها من الحكمة والدقة ، والأرهاف ، والرقة ، ما يملك عليّ جانب الفكر ، حتى يكاد يطمح به امام غلوة السحر . فمن ذلك ما نبّه عليه اصحابنا رحمهم الله ، ومنه ما حذوته على امثلتهم ، فعرفت بتتابعه وانقياده ، وبعد مراميه وآماده صحّة ما وفقوالتقديمه منه . ولطف ما اسعدوا به ، وفرق لهم به ، وانضاف الى ذلك وارد الاخبار المأثورة من عند الله جل وعز ، فقوي في نفسي اعتقاد كونها توفيقا من الله سبحانه وانها وحي . ثم اقول في ضد هذا : كما وقع لأصحابنا ولنا ، وتنبهوا وتنبهنا ، على تأمل هذه الحكمة الرائعة الباهرة كذلك لا ننكر ان يكون الله تعالى قد خلق من قبلنا ـ وان بعد مداه عنا ـ من كان الطف منا اذهاناً، واسرع خواطر وأجرأ جنانا . فأقف بين تين الخلتين حسيرا ، واكاثرهما فانكفيء مكثورا . وان خطر خاطر فيما بعد ، يعلّق الكف باحدى الجهتينّ ويكفّها عن صاحبتها ، قلنا به ، وبالله التوفيق »[2] .

هذا النص لابن جني يظهر لنا مدى سيطرة اللغة القرآنية وسحرها ، على رؤيته لأصل اللغة وطبيعتها ، انها تقف حائلا امام توغله في البحث عن هذا الاصل في علاقته بالتجربة الانسانية . هذا الوقوع تحت سيطرة الوحي ، يوحّد بينه وبين اللغة ، فتكتسب هذه الأخيرة صفته الألهية ، وتصبح ، بما هي مجموعة من المفردات ، مقدسة ومفضلة على سائر اللغات . وتصبح المفردة التي وضعت لا لذاتها بل لتدّل على معنى سابق لها ، ذات قيمة لم تكتسبها من الوضع نفسه ، لأن هذا الوضع ليس عملا انسانيا ، انما هو في جوهره توجيه إلّهي يعمل الانسان وفقا له . لهذا ، فان معاني المفردات او مدلولاتها ،

---

(١) ابن جني ، كتاب الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، بيروت ، دار الهدى ط ٢ ، ج ١ ، ص ٤٠ .

(٢) المصدر نفسه، ج ١، ص ٤٧ .

والتي سبقتها في الوجود ، تنتظم في معنى كلي ، هو المعنى الغيبي ، الذي يجد في اللغة مجسدا له ، فاللغة تحتوي على المعاني كلها ، ولا سبيل لتوليد معان جديدة بل الى زخرفة المعاني الموجودة وتوشيتها بالألفاظ .

هذا هو الفصل الذي اقرّه النقد ، بين اللفظ والمعنى على مستوى المفردة ومن ثم على مستوى النظم ، ولهذا وصفت اللغة بالشريفة ، والكريمة ، واللطيفة . . . الخ ، وصار العلم باسرارها جزءاً لا يتجزأ من السلوك وفقا لأحكام الشريعة .

يقول ابن جني : « ان اكثر من ضلّ من اهل الشريعة عن القصد فيها ، وحاد عن الطريقة المثلى اليها ، فانما استهواه (واستخف حلمه) ضعفه في هذه اللغة الكريمة الشريفة التي خوطب الكافة بها ، وعرضت عليها الجنة من حواشيها واحنائها »[1] . وقد : « قال رسول الله صلى الله عليه وسلم لرجل لحن (ارشدوا أخاكم فقد ضل) فسمّى اللحن ضلالا »[2] .

هذا الموقف من اللغة ، الذي اقره النقد العربي في جوهره ، لخّصه ادونيس في مقدمة كتابه ـ الثابت والمتحول ـ . فاللغة بالمنظور الاتباعي « ارث روحي او وحي كالدين »[3] وانها « في زعم بعضهم كالله ، لا يحيط بها الانسان »[4] مشيرا الى التعارض الذي نشأ في هذا المنظور بين الطبيعة والوحي ـ اللغة الذي يؤدي الى القول « ان اللغة شيئان معنى نفسي والفاظ منطوقة ، المعنى غير مخلوق ، والألفاظ مخلوقة . لكن تنزيها لله ، لا نقول عن القرآن انه مخلوق او غير مخلوق »[5] .

فهذا الموقف من اللغة ، يجعل اي نشاط لغوي نشاط فقيها ، « فالقياس اللغوي مثلا ، اقترن بالقياس الفقهي »[6] ، وبالتالي فان استنباط الاحكام النقدية ، سوف يكون قياسا على استنباط الاحكام الشرعية خصوصا وان الحركة النقدية نشأت في جوّ كلامي محور الجدال فيه قضية اعجاز القرآن وتعدد الاتجاهات في تفسيره[7] .

---

(١) الخصائص : ج ٣ ، ص ٢٤٥ .
(٢) المصدر نفسه ، ج ٣ ، ص ٣٤٦ .
(٣) ادونيس ، الثابت والمتحول ، الكتاب الأول ، بيروت ، دار العودة ، ط ٣ ١٩٨٠ ، ص ٦٢ .
(٤) المرجع نفسه ، ص ٦٣ .
(٥) المرجع نفسه ، ص ١٠٧ .
(٦) ادونيس ، الثابت والمتحول ، الكتاب الثاني ، ص ١٥٥ .
(٧) راجع « في الحركة اللغوية » من القسم الثالث في الكتاب الثاني من الثابت والمتحول ، ١٤٩ ـ ١٧١ .

اذا كانت اللغة تجسيدا للوحي ، فما المعاني التي تحتضنها اللغة ؟ وماذا نقصد بالقول ان اللغة تحتوي المعاني كلها ؟

الوحي ـ اللغة شكل لمضمون اخلاقي ، وبما ان هذا المضمون ، هو تفسير للعالم ، وإحاطة به ، فانه يشمل كل ما هو قابل للتشكل ، كل ما يمكنه ان يوجد عاريا ، لا يؤثر فيه كجوهر ، تعاقب الحلل العارضة ، هذا الذي سماه مصطفى ناصف في كتابه « نظرية المعنى في النقد العربي » باسم الصورة العارية التي لا يملك الشعر الا ان ينمّقها كما « يردد النقاد منذ الجاحظ »[1] . فالشاعر « يخرج المعنى الموجود اخراجا خاصا »[2] و« المعنى مكشوف او عار ، والصورة المنمقة هي حسن التأليف او براعة الالفاظ »[3] .

البطولة ، الشرف ، الشجاعة ، الكرم ، الوفاء ، الثأر ، الحب ، العلم الفصاحة . . . الخ ، قد تكون اسماء لمعان عارية ، توجد قبل ان يمنحها الشاعر زينة ما ، فالمعنى كما يقول الجاحظ في رسالته في الجد والهزل : « قد يوجد ولا عبارة عنه ولا لفظ يؤديه »[4] ، وهذه المعاني العارية ليست سوى عناوين لتجزئة المضمون الاخلاقي للمجتمع ، الذي يجد تنظيما له في الوحي . اذن فالمعاني هذه ، هي معاني الوحي التي « وجدت منذ الأزل وستبقى الى الابد »[5] .

هذه المعاني ، يمكننا ان نسميها عامة ، فهي في متناول الجميع او انها كما يقول الجاحظ مطروحة في الطريق . لها قيمة المأثور المركوز في الطباع ، وعندما يتناولها الشاعر ، عليه الا يبتعد بها عما الفته الاسماع والعقول : « فالمأثور او اصل المعنى او الصورة العارية ذات قدم راسخة »[6] صحيح ان الشاعر ليس منطقيا على الدوام ، لكنه خاضع لنوع من الاجماع ، يقيس على شيء معروف بالسماع او محصل بالعرف او مكتسب بالفهم المشترك »[7] .

---

(١) نظرية المعنى في النقد العربي ، ص ٤٠ .
(٢) المرجع نفسه ، ص ٤٠ .
(٣) المرجع نفسه ، ص ٤٠ .
(٤) المرجع نفسه ، ص ٤٢ .
(٥) المرجع نفسه ص ٤٩ .
(٦) المرجع نفسه ، ص ٥٨ .
(٧) المرجع نفسه ، ص ٥٢ .

هـذا المفهوم للمعنى العـام ، يتجلى في تحـديـد المـرزوقي لعنـاصـر عمـود الشعـر وعيـاراته ، فـالمعنى الذي يتّصف بـالشـرف والصحـة عيـاره العقـل الصحيـح والفهم الثاقب ، واصابة الوصف عيارها الذكاء وحسن التمييز ، واللفظ عياره الطبع والرواية والاستعمال . . . الخ . وغير ذلك مما يفرض على الشاعر لكي يتحقق له الفضل ، في الاقتراب من معاني الوحي ، والسعي لاخراج مضمونها الاخلاقي .

فالمعنى العام ، حسب عمود الشعر ، هو المعنى المشترك ، المركوز عاريا في الـطبع ويحقق الشاعر معناه الخاص ، عندما يأتي بالفاظه ، محـاولا ان يؤدي المعنى العام قـدر امكانه . وليست محاولته هذه امتلاكا لهذا المعنى ، بـل توسّل له، ليست ابتكارا، بل استعادة ، والخصوصية في الطريقة ، في كيفية تناول المعنى الموجود. اذن ، لم يهتد النقـاد القائلون بعمود الشعر الى خطأ التفريق بين المعنى والطريقة ، بـل ابقوا عليـه . وبما ان المعنى قديم واللفظ حلّة مستجدة ، فان جميع النقاد قد اتفقوا على تفضيـل المعنى ، ولم يكن انقسـامهم الى انصـار للفظ وانصـار للمعنى الا في الـظاهـر ، فلم يكن خـلافـا جوهريا .

هكذا ، نقصد بالمعنى الخاص ـ في دراستنا لنظرية عمود الشعرـ كيفية تناول المعنى العام الذي لن يتأثر الا مظهريـا ـ ان نسبة اللفظ الى المعنى في المنـظور التقليدي ـ كـما اوضح ادونيس في مقدمة الثابت والمتحول ـ كنسبة التفسير الى الوحي . والمعنى في الشعر (نقصد المعنى العام) كالوحي في الزمن ، وكما ان الوحي يقوي الزمن ولا يقوى به[1] ، فان المعنى يقوي الشعر ولا يقوى به . فما مفهوم المعنى الخاص حسب عمود الشعر ؟

٢ ـ في المستوى الشعري :

مفهوم المعنى الخاص

لم يحترم النقد العربي بعامة ـ واصحاب عمود الشعر بخاصة ـ تفرد الشاعر بمعانيه ، بل كان يرى الفضل لدى الشاعر في تخلّيه عن فرديته ، والتحاق معانيه بالمعـاني العامـة التي اجمع عليها . فتوليد المعنى في الشعر كالبدعة في الشرع . لذا ، فان الاختلاف بين الشعراء لا يكون الا في صيغهم ، في الحلل السطحية التي يلبسونها للمعنى . ولولا اشارة

(١) الثابت والمتحول ، الكتاب الأول ، ط ٣ ، ص ٣٧ .

ناقد فذ هو عبد القاهر الجرجاني الى علاقة وثيقة بين المعنى والنظم ، إذ ان أيّ تغير في اللفظ المنظوم يؤدي الى تغير في معنى العبارة ، لكاد النقد العربي ان يكون خلوا من اي تبصر جدّي ، في طريقة التأليف الشعري ، مع ان عبد القاهر نفسه « كان متأثراً بالطريقة البصرية ، الى حدّ كبير ، والطريقة البصرية لا تحترم فردية المعنى احتراما كبيرا »[1] ، كما انه ، كغيره ، مقرّ باوّلية المعنى ، ويأخذ برأي ابن جني من أنّ الالفاظ خدم للمعاني .

لقد ركز عمود الشعر على الطبع ، اي انه ركّز على العادة ، التي هي في الشعر كالتقليد في الشرع ، « فالعادة هي الشرع الآخر »[2] ، ولكي يدلل الشاعر على نبوغه ، عليه ان يظهر الصلة بأسلافه ، ان يمتلك « الاحساس التاريخي بالمعنى او الفكرة »[3] ، اي ان الشاعر ، لكي يثبت قدرته على التأليف الشعري ، عليه ان يثبت قدرته على التقرب مما هو معروف ومتفق عليه ، ان يدرج ما يستشعر به خاصا ومختلفا ، في ما هو عام وراسخ .

فالتفرد المعنوي لا مكان له فعليا في النقد العربي ، لأن « البحث في المعنى ، ارتبط برأي متماسك في القيم »[4] ، وان كان قد تنبه الى ضرورة هذا التفرد بعض النقاد الافذاذ . منهم حازم القرطاجني الذي أكّد على ان للشعر امورا محركة تتصل بتجربة الشاعر وانفعالاته ، اي بذاته الفردية ، لكنه عاد الى القول بان المعاني الشعرية جمهورية ، والح على وجوب توافق الخاص الفردي مع العام الجمهوري ، حتى وان اقتضى المعنى الغامض الاستعانة بمعان اخرى جلية تتناسب مع ذلك المعنى المراد . هذا ، مع ان حازما قد أكّد في مكان آخر من كتابه « منهاج البلغاء » ضرورة الغرابة والتعجيب في الشعر .

ما هو اذا ، حسب عمود الشعر ، مفهوم المعنى الخاص ؟ وكيف تتم المفاضلة بين الشعراء ؟

---

(١) نظرية المعنى في النقد العربي ، ص ٣١ .
(٢) الثابت والمتحول ، الكتاب الأول ، ص ٥٣ .
(٣) نظرية المعنى في النقد العربي ، ص ١٠٥ .
(٤) المرجع نفسه ، ص ١٠٣ .

توليد المعنى الجديد في الشعر ، يساوي الأخذ بالرأي في الشرع ، وقد اوضح ادونيس النظرة الاتباعية للشعر التي ترى انه كسب لا خلق ، فالشاعر يعتمد في نظمه على ما تعلمه وحفظه ، لا على ما اكتشفه بنفسه ، فلا يعدو بذلك كونه ناقلا ، يتحقق له الفضل في مدى وضوحه وابانته ، فالكلام كما يورد ادونيس وسيلة الى المقاصد[1] . يؤدي هذا الى ارتباط المعنى بالمغزى ، اي الى وجوب تحديد وظيفة للشعر ، وجوب تحديد مهمة اجتماعية له ، والمعيار الذي من شأنه ان يستخدم لهذا التحديد ، ليس جماليا ، بل انه معيار اخلاقي . فالحسن والقبيح يحددهما الشرع لارتباطهما - ان لم نقل لاتحادهما - بالخير والشر . وليست قضية الصدق والكذب في الشعر سوى تطبيق لهذا المعيار وتلك قضية ظاهرية ، بالنظر الى طبيعة النص الشعري ، تنبه النقاد العرب لظاهريتها ، فكان منهم من يستعذب الكذب ، ومنهم من لا يقبل به ، والموقفان لا يختلفان عميقا ، فالحقيقة في هذا المجال قد تكون نقيضها ، اذ ان الكذب ليس نقضا للحقائق ، بل إقرار عكسي بها ، وقد يكون فيه ما يكسب الشعر عذوبة لا يكسبه اياها الصدق من ناحية الطرافة التي يضفيها على تناول الحقيقة . هذه القضية لا تصبح قضية فنية الا عندما تسمو الى تناول الطاقة التخييلية في الشعر عبر الوسائل البيانية كالمجاز والتشبيه والاستعارة . وعندئذ لا تبقى عند حد الكلام في المستوى السطحي ، بل انها ستعبر الى مسألة توليد المعاني .

ولما كان المعيار الاخلاقي ذا صفة مطلقة ، وكان عامّا ، يصحّ تطبيقه على جميع النصوص ، فان الشعراء لا يتمايزون بالمعاني ، بل بمقارباتهم لها ، وسوف نرى كيف سنّ الجاحظ قاعدة للنقد ، يفاضل بها بين الشعراء .

« المعاني القائمة في صدور الناس ، المتصورة في اذهانهم ، والمختلجة في نفوسهم والمتصلة بخواطرهم ، والحادثة في فكرهم ، مستورة خفية ، وبعيدة وحشية ، ومحجوبة مكنونة ، وموجودة في معنى معدومة ، لا يعرف الانسان ضمير صاحبه ولا حاجة اخيه وخليطه ، ولا معنى شريكه والمعاون له على اموره ، وعلى ما لا يبلغه من حاجات نفسه الا بغيره . وإنما يحيي المعاني ذكرهم لها ، واخبارهم عنها ، واستعمالهم اياها . وهذه الخصال هي التي تقربها من الفهم ، وتجليها للعقل ، وتجعل الخفي منها ظاهرا .

---

(١) الثابت والمتحول ، الكتاب الأول ، ص ٥٨ .

والغائب شاهدا ، والبعيد قريبا ، وهي التي تلخص الملتبس ، وتحل المنعقد ، وتجعل المهمل مقيدا ، والمقيد مطلقا ، والمجهول معروفا ، والوحشي مألوفا ، والغفل موسوما ، والموسوم معلوما وعلى قدر وضوح الاشارة وحسن الاختصار ودقة المدخل يكون اظهار المعنى وكلما كانت الدلالة اوضح وافصح ، وكانت الاشارة ابين وانور ، كان انفع وانجع . والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان الذي سمعت الله عزّ وجل يمدحه ، ويدعو اليه ، ويحث عليه ، بذلك نطق القرآن ، وبذلك تفاخرت العرب ، وتفاضلت اصناف العجم »[1] .

يختصر الجاحظ مفهوم المعنى الخاص ، الذي جرى عليه معظم النقاد العرب . فالشاعر في هذا المفهوم ، شارح ومفسّر ، والشعر ابقاء على حياة المعاني في صدور الناس واذهانهم ، يظهر خفيّها ، ويقرّبها من الفهم ، تحقيقا لما اراده الله من البيان . انه حسب نظرية الجاحظ في المعاني المطروحة صياغة وتصوير ، والشاعر المجيد من اتى بلفظ على قدر المعنى ، من اختار الفاظا شريفة تناسب شرف المعاني ، من كان المعنى قائما في ظاهر لفظه : « فأحسن الكلام ، ما كان قليله يغنيك عن كثيره ، ومعناه في ظاهر لفظه »[2] . فالجاحظ إقرارا منه بانتهاء المعاني ، واشتراكها بين الناس ، جعل حكمها خلاف حكم الألفاظ[3] ، « لأن المعاني مبسوطة الى غير غاية ، وممتدة الى غير نهاية واسماء المعاني مقصورة معدودة ، ومحصّلة محدودة »[4] ، فالصياغات وحدها تتعدد ، وفيها يتمايز الشعراء . هذا ما أراده الجاحظ مشددا على ان الحسن يتحقق للصياغة في حسن تخير الالفاظ (المفردات) ، دون ان يقف طويلا عند طريقة التأليف أو النظم .

فالمعنى الخاص بالشاعر ، هو اذا حلّة يخصّها الشاعر بالمعنى العام . وإذا كان المعنى العام اخلاقيا ، فالمعنى الخاص رداء تزييني له . يعني ذلك ان المعنى الخاص لا وجود له فعليا ، أنّ وجوده مفترض ، يوهم به المظهر الخارجي . ويعني ايضا ان الشاعر لا يتفرد معنويا ، انما تتحقق فرادته في مستوى اللفظ . ذلك هو منظور النقد التقليدي الذي قرر استحالة التفرد المعنوي وأقرّ بامكانية التفرد اللفظي ، انطلاقا من المسلّمة الشهيرة بان

---

(١) البيان والتبيين ، ج١ ، ص ٥٥ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٦٠ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ٥٥ .
(٤) المصدر نفسه ص ٥٦ .

حكم المعاني خلاف حكم الالفاظ . واذا كان التفرد الأول جوهريا ، فالتفرد الثاني سطحي . واستحالة الأول الى جانب امكانية الثاني تنفيان الشعر الفردي ، لتقولا ان الشعر تراث جماعي . انه ديوان العرب .

لنأخذ من النص التالي لأبن قتيبة مثالا على تطبيق القاعدة التي اوضحها الجاحظ في إستخراج المعنى العام من ظاهر اللفظ ، هذا الظاهر الذي هو بذاته افتراض لمعنى خاص بالشاعر .

« تدبرت الشعر فوجدته اربعة اضرب . ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه كقول القائل في بعض بني أميّة :

في كفه خيزران ريحه عبق ... من كف اروع في عرنينه شممُ
يغضي حياء ويغضى من مهابته ... فما يكلم الا حين يبتسمُ

لم يقل في الهيبة شيء احسن منه ، وكقول اوس بن حجر .

ايتها النفس اجملي جزعا ... ان الذي تحذرين قد وقعا

لم يبتدىء احد مرثية باحسن من هذا ، وكقول ابن ذؤيب .

والنفس راغبة اذا رغّبتها ... واذا ترد الى قليل تقنعُ

حدثني الرياشي عن الأصمعي قال هذا ابدع بيت قالته العرب ، وكقول حميد بن ثور .

أرى بصري قد رابني بعد صحة ... وحسبك داء ان تصحّ وتسلما

ولم يقل في الكبر شيء احسن منه ، وكقول النابغة .

كليني لهمّ يا اميمة ناصبِ ... وليل اقاسيه بطيء الكواكبِ

لم يبتدىء احد من المتقدمين باحسن منه ولا اغرب »[1] .

الهيبة ، الكبر ، الجزع ، الرغبة او الترغيب ، القناعة او الاقتناع ، المقاساة

(١) الشعر والشعراء ، ص ٧ ـ ٨ .

الخ . . . . هي المعاني العامة المستخرجة من ظاهر اللفظ في هذه الأبيات ، وما الحكم باحسن ما قالته العرب ، إلا إشارة الى أنه قائم على المقارنة بين معان خاصة لدى شعراء معروفين نظموا في المعاني العامة نفسها ، تلك التي اوردناها . ومعانيهم الخاصة ليست سوى صياغاتهم المتمثلة باختلافاتهم في تخير الالفاظ .

ينتقل ابن قتيبة الى الضرب الثاني فيقول : « وضرب حسن لفظه وحلا فاذا انت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى كقول القائل :

ولما قضينا من منىً كل حاجةٍ	ومسّح بالاركان من هو ماسحُ
وشدت على حدب المهارى رحالنا	ولا ينظر الغادي الذي هو رائحُ
اخذنا باطراف الاحاديث بيننا	وسالت باعناق المطيّ الاباطحُ

هذه الألفاظ كما ترى احسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع ، وان نظرت ما تحتها من المعنى وجدته : ولما قطعنا ايام منى واستلمنا الاركان وعالينا ابلنا الانضاء ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح ابتدأنا بالحديث وسارت المطي في الابطح »[1] .

لا يجد الناقد فائدة في معنى هذه الأبيات ، لعدم ارتباطها في ذهنه بمعنى عام ، لم يتبين من خلالها مغزى او غرضا يجسد تلك الفائدة ، انه في ذلك امين لمعياره الأخلاقي .

نجد ـ في ما تقدم ـ كيف عدّ الشعر اعادة انتاج مستمرة لمعان منتهية واصبح احتمالا تزيينيا لمعان موجودة وعارية . فالشعر الحق بنظام من القيم تستمر في الزمن ، دون ان يؤثر في جواهرها ، وان كانت تتزيّا بازياء مختلفة عبر العصور ، ونستخلص من ذلك ان العلاقة بين المعنى العام والمعنى الخاص شبيهة بالعلاقة بين باطن العبارة وظاهرها . هذا هو المنظور الذي مثله « عمود الشعر » فالحق بالمعنى الخاص الظاهري صفة التغير . هذا هو المنظور النقدي الذي تصدى له عبد القاهر الجرجاني وعارضه كما سنرى في الفصل التالي .

---

(١) الشعر والشعراء ص ٨ .

الفصل الثاني

عبد القاهر الجرجاني والمعنى النحوي

عندما انتصر عبد القاهر الجرجاني للمعنى ، لم يكن ينتصر للمعنى العام الـذي لا يمكن للشاعر التفـرد به ، كـما اقرّ معـظم النقاد العـرب ، وبخاصـة الآخذون بعمـود الشعر ، بل كان يلح على ضرورة التفرد المعنوي ، اي انه كان ينتصر في الحقيقة للمعنى الخاص . وهذه المرة ايضا ، قدّم عبد القاهر مفهوما لهذا المعنى الأخير ، مغايرا للمفهوم الذي كان سائدا قبله ، والذي يرجع المزيّة لدى الشاعر الى حسن تخير الالفاظ الفصيحة ورصفها ، دون ان يهتدي الى ان طريقة التصرف بهذه الالفاظ ، طريقة تأليفها والتعبير بها ، هي التجسيد الفعلي للمعنى الخاص بالشاعر ، كما اهتدى عبد القاهر ، موضحا ان تقديمه للمعنى على اللفظ لا يقصر المزيّة على المعنى، بل يطلقها على النظم .

تجاوز عبد القاهر المقاييس العامـة لعمود الشعـر : معياريتـه الصارمـة والحكم من خارج ، بالدعوة الى نقد وصفي مفصل ، إذ يقول :

« انك لا تشفي الغلة ، ولا تنتهي الى ثلج اليقين ، حتى تتجاوز حدّ العلم بالشيء مجمـلا ، الى العلم بـه مفصّـلاً ، وحتى لا يقنعـك الا النـظر في زوايـاه والتغلغـل في

مكامنه »[1] . لذلك فانه لم يعترف باتخاذ النقد القائل بعمود الشعر للمعنى العام ، المشترك بين جميع الناس المركوز في طباعهم ، منطلقاً للحكم على النص ، بل أكّد على معيار داخلي منبثق من النص الذي يجري الحكم عليه وان كان قد اعترف بوجود المعنى العام وامكانية تناوله في الشعر : « فسبيل المعاني ان ترى الواحد منها غفلا ساذجا عاميا موجودا في كلام الناس كلهم ثم تراه نفسه وقد عمد اليه البصير بشأن البلاغة وإحداث الصور في المعاني فيصنع فيه ما يصنع الصّنع الحاذق حتى يعرب في الصنعة ، ويدق في العمل ويبدع في الصياغة »[2] . وتدليلا على ذلك ، يقدم لنا الشاهد التالي : « تنظر الى قول الناس : الطبع لا يتغيّر ولست تستطيع ان تخرج الانسان عما جبل عليه : فترى المعنى غفلا عاميا معروفا في كل جيل وامة ، ثم تنظر اليه في قول المتنبي :

يراد من القلب نسيانكم   وتأبى الطباع على الناقل

فتجده قد خرج في احسن صورة ، وتراه قد تحوّل جوهرة بعد ان كان خرزة ، وصار اعجب شيء بعد ان لم يكن شيئا »[3] .

ينكر عبد القاهرة على المعنى العام ، الغفل الساذج ، ان يكون مرجعا للحكم النقدي ، مقدما عليه المعنى الخاص المتمثل بما يسميه « صورة المعنى » تأكيدا على طريقة التأليف الشعري ، التي يسميها « النظم » ، والتي يعدّها المرجع الأول والأخير في التعرّف على مزايا النص « فليس النظم إلا ان تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه واصوله ، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت فلا تخلّ بشيء منها »[4] .

فالنحو هو المعيار الداخلي الذي أقرّه عبد القاهر ، والذي يهدف الى تفكيك العبارة ، التي هي وحدة الكلام ، كشفا عن بنيتها النحوية« فلا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم او فساده ، او وصف بمزية وفضل فيه ، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة

(١) دلائل الاعجاز ، ص ٢٠٠ .
(٢) المصدر نفسه، ص ٣٢٤.
(٣) المصدر نفسه ، ص ٣٢٤ .
(٤) المصدر نفسه ، ص ٦٤ .

وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل الى معاني النحو وأحكامه ووجدته يدخل في اصل من أصوله ، ويتصل بباب من ابوابه »[1] .

يريد عبد القاهر بمعاني النحو الطرق والوجوه في تعلق الكلم بعضها ببعض ، واذا كنا قد قلنا ان عبد القاهر يحل النقد الوصفي محل النقد المعياري (عمود الشعر) ، فلأنه لم يشأ للنحو ان يكون مرجعا قواعديا ، بل اراد له ان يكون السبيل لاستقراء خصائص النظم الذي يعبّر عن تجربة فردية ، « فاذا قد عرفت ان مدار النظم على معاني النحو على الوجوه والفروق التي من شأنها ان تكون فيه فاعلم ان الفروق والوجوه كثيرة ليست لها غاية تقف عندها ، ونهاية لا تجد لها ازديادا بعدها ، ثم اعلم ان ليست المزية بواجبة لها في أنفسها ، ومن حيث هي على الاطلاق ، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام ثم بحسب موقع بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض »[2] . فالنظم الذي هو توخّ لمعاني النحو ، ليس تطبيقا لقواعد النحو ، تلك التي لها صفة عامّة ، ويمكن للجميع تحصيلها ، بل هو تصرف بها ، يعطي لها خصوصية ترتبط بعناصر اخرى للتجربة الشعرية ، واعتراف عبد القاهر بوجود المعاني العامة ، ليس إقراراً بمادة نهائية جاهزة للشعر ، إنما هو إقرار بوجود اصول للمعاني ، يمكن تسميتها بالمقاصد او الأغراض ، تلك التي يمكن ان يشترك فيها العديد من الشعراء ، بينما لا يمكن الاشتراك في المعاني ، تلك التي لا بدّ من ان تتغير بتغير اللفظ المنظوم .

يوضح ذلك بالقول : « لا يكون لاحدى العبارتين مزية على الأخرى حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها . فان قلت : فاذا افادت هذه ما لا تفيد تلك فليستا عبارتين عن معنى واحد بل هما عبارتان عن معنيين اثنين قيل لك : ان قولنا (المعنى) في مثل هذا يراد به الغرض »[3] . فالمعنى اذا لا يكون هو هو في عبارتين تختلفان نظما وقد تشتركان في الغرض نفسه ، ومثال ذلك ، « ان تقصد تشبيه الرجل بالأسد فتقول : زيد كالاسد ، ثم تريد هذا المعنى بعينه فتقول : كأن زيدا الأسد ، فتفيد تشبيهه ايضا بالأسد ، إلا أنك تزيد في معنى تشبيهه به زيادة لم تكن في الأول ، وهي ان تجعله من

---

(١) دلائل الإعجاز ، ص ٦٥ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٦٩ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ١٩٩ .

فرط شجاعته وقوة قلبه وانه لا يروعه شيء بحيث لا يتميز عن الأسد ، ولا يقصر عنه حتى يتوهم انه اسد في صورة آدمي »[1] .

ولذلك ، يرفض عبد القاهر القول ان معارضة كلام بكلام آخر انما تكون من جهة المعنى والا « كان كل من فسّر كلاما معارضا له »[2] ، ويضيف : « لا يغرنّك قول الناس : قد اتى بالمعنى بعينه ، واخذ معنى كلامه فأدّاه على وجهه ، فانه تسامح منهم والمراد انه ادّى الغرض »[3] .

فالمقاصد والأغراض اصول المعاني ، لا يقع التفاضل بها ، لأنها تتخذ صورا متعددة بتعدد الطرق التي تتناولها في عمليات النظم المختلفة، تلك الصور التي يقع التفاضل بها ، حسب ما يورد عبد القاهر في معرض كلامه عن الخبر وتعظيم شأنه « فالخبر وجميع الكلام معان ينشئها الانسان في نفسه ، ويصرّفها في فكره ، ويناجي بها قلبه ، ويراجع فيها عقله ، وتوصف بانها مقاصد واغراض ، واعظمها شأنا الخبر الذي يتصور بالصورة الكثيرة وتقع فيه الصناعات العجيبة ، وفيه يكون في الأمر الأعم المزايا التي بها يقع التفاضل في الفصاحة »[4] .

ولكي يوضح كلامه فيما يتعلق بالغرض ، يورد عبد لاقاهر ما يلي : « الكلام على ضربين : ضرب انت تصل منه الى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، وذلك اذا قصدت ان تخبر عن زيد بالخروج على الحقيقة فقلت : خرج زيد ، وبالانطلاق عن عمرو فقلت : عمرو منطلق : وعلى هذا القياس . وضرب آخر انت لا تصل منه الى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها الى الغرض ومدار هذا الامر على الكناية والاستعارة والتمثيل »[5] ، كأن تقول طويل النجاد وانت تقصد طويل القامة او كثير رماد القدر وانت تقصد الكريم المضياف ، او نؤوم الضحى وانت تقصد المرأة المترفة . . . الخ . وهذا ما حدا بعبد القاهر في كلامه على المعنى ، الى الكلام على معنى المعنى ، ذاك الذي

---

(١) دلائل الإعجاز ، ص ١٩٩ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٠٠ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ٢٠١ .
(٤) المصدر نفسه ، ص ٤٠٦ .
(٥) المصدر نفسه، ص ٢٠٢ .

يتخفى وراء ظاهر اللفظ ، ويدرك بالعقل « فالمعنى هو المفهوم من ظاهر اللفظ ، والذي تصل اليه بغير واسطة ، ومعنى المعنى هو ان تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى الى معنى آخر »[1] .

وإذا كان عبد القاهر ، قد قال بوجود اصل للمعنى ، فانه لم يقرّ بوجود المعنى عاريا يتناوله الشاعر ليكسوه بالالفاظ ، فالمعنى لا يتحقق الا بعملية النظم ذاتها ، ويتغير بتغيرها ، وما الانتصار للفظ إلا جهل بهذه العملية » ذلك انهم لما جهلوا شأن الصورة ، وضعوا لانفسهم اساسا ، وبنوا على قاعدة ، فقالوا انه ليس الا المعنى واللفظ ولا ثالث لهما ، وانه إذا كان كذلك ، وجب إذا كان لأحد الكلامين فضيلة لا تكون للآخر ، ثم كان الغرض من احدهما هو الغرض من صاحبه ، ان يكون مرجع تلك الفضيلة الى اللفظ خاصة ، وان لا يكون لها مرجع الى المعنى من حيث ان ذلك زعموا يؤدي الى التناقض وان يكون معناهما متغايرا وغير متغاير معا »[2] . وما القول بسرقة المعاني إلا دليل على هذا الجهل . يعرّض عبد القاهر بالقائلين بها من خلال امثلة نذكر منها هذا المثال الذي يأخذه من كتاب « الشعر والشعراء » للمرزباني :

« انشد (أي المرزباني) لابراهيم بن المهدي :

يا من لقلبٍ صيغ من صخرة ... في جسد من لؤلؤ رطبِ
جرحتُ خدّيهِ بلحظي فما ... بَرِحْتُ حتى اقتصّ من قلبي

ثم قال : قال علي بن هارون اخذه احمد بن ابي فنن معنى ولفظا فقال :

ادميت باللحظات وجنته ... فاقتصّ ناظره من القلبِ

قال ولكنّه بنقاء عبارته وحسن مأخذه قد صار اولى به »[3] ، ويعلّق عليه قائلا : « ففي هذا دليل لمن عقل انهم لا يعنون بحسن العبارة مجرد اللفظ ولكن صورة وصفة وخصوصية تحدث في المعنى ، وشيئا طريق معرفته على الجملة العقل دون السمع »[4] .

---

(١) دلائل الاعجاز، ص ٢٠٣ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٦٨ .
(٣) المصدر نفسه، ص ٣٧١ .
(٤) المصدر نفسه، ص ٣٧٢ .

هكذا يردّ عبد القاهر دعوى انصار اللفظ، بان الشاعر يختص بالفاظه « فالشعر لا يختص بقائله من جهة انفس الكلم واوضاع اللغة »[1] . بل من جهة توخي المعنى المتمثل بطريقة الترتيب والنظم .

هذا المعنى الخاص الذي يرمي اليه عبد القاهر ، نستطيع تسميته بالمعنى النحوي ، لأنه يتحقق بتوخي معاني النحو في معاني الكلمات المفردة ، « فالنظم هو توخي معاني النحو في معاني الكلم ، وتوخيها في متون الألفاظ محال »[2] اي انه يحتاج الى اعمال فكر يتعلق بمعاني المفردات ، الا « انه لا يتعلق بها مجرّدة من معاني النحو »[3] . ولتوضيح ذلك ، يورد عبد القاهر الشاهد التالي : « خذ بيت بشار :

كأن مُثارَ النقع فوق رؤ وسنا واسيافَنا ليل تهاوى كواكبُهْ

وانظر ، هل يتصور ان يكون بشار قد احضر معاني هذه الكلم بباله افرادا عارية من معاني النحو التي تراها فيها، وان يكون قد وقّع «كأن»في نفسه من غير ان يكون قصد ايقاع التشبيه منه على شيء ، وان يكون قد فكر في « مثار النّقع » من غير ان يكون قد اراد اضافة الأول الى الثاني ، وفكر في « فوق رؤ وسنا » من غير ان يكون قد اراد إضافة الأول الى الثاني ، وفكر في « فوق رؤ وسنا » من غير ان يكون قد اراد ان يضيف « فوق » الى الرؤ وس ، وفي الاسياف من دون ان يكون اراد عطفها بالواو على « مثار » وفي الواو من دون ان يكون اراد العطف بها ، وان يكون كذلك فكّر في « الليل » من دون ان يكون اراد ان يجعله خبرا لكأن ، وفي « تهاوى كواكبه » من دون ان يكون اراد ان يجعل تهاوى فعلا للكواكب ثم يجعل الجملة صفة لليل ليتم الذي اراد من التشبيه؟ ام لم تخطر هذه الأشياء بباله إلا مرادا فيها هذه الأحكام والمعاني التي تراها فيها ؟ وليت شعري كيف يتصور وقوع قصد منك الى معنى كلمة من دون ان تريد تعليقها بمعنى كلمة أخرى »[4] .

هكذا يقرر عبد القاهر تبعية الألفاظ للمعاني « فالنظم والترتيب عمل يعمله المؤلف

(١) دلائل الاعجاز، ص ٣٧٧.
(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٧٦ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ٣١٤ .
(٤) المصدر نفسه، ص ٣١٥.

في معاني الكلم لا في الفاظها »[1] ، والألفاظ تترتب في النطق بترتب المعاني في النفس ، ومعاني الكلم المفردة ، لا تترتب الا وفقا لمعاني النحو . واذا كان المعنى النحوي (او الخاص) يرتبط عضويا بالتركيب، فإن الغرض الذي هو اصل المعنى يتغير هو ايضا بتغير معاني النحو حتى ولو بقيت الالفاظ في مواضعها دون تغيير او تبديل « مثال ذلك انك ان قدّرت في بيت ابي تمام :

لعاب الأفاعي القاتلات لعابه وأريُ الجنى اشتارته أيدٍ عواسلُ[2]

ان لعاب الافاعي « مبتدأ و «لعابه » خبر كما يوهمه الظاهر ، افسدت عليه كلامه وابطلت الصورة التي ارادها فيه ، وذلك ان الغرض ان يشبه مداده بأري الجنى على معنى انه اذا كتب في العطايا والصلات اوصل به الى النفوس ما تحلو مذاقته عندها ، وادخل السرور واللذة عليها ، وهذا المعنى انما يكون إذا كان لعابه متبدأ ولعاب الأفاعي خبرا . فاما تقديرك ان يكون لعاب الأفاعي مبتدأ ولعابه خبرا فيبطل ذلك ويمنع منه البتة ويخرج بالكلام الى ما لا يجوز ان يكون مرادا في مثل غرض أبي تمام وهو ان يكون اراد ان يشبه لعاب الأفاعي بالمداد ويشبه كذلك الأري به »[3] .

فالمعاني والأغراض تتغير إذا ، تبعا لتقدير معاني النحو . واذا كانت الألفاظ تترتب في النطق بالنسبة للمؤلف بترتب المعاني في نفسه ، فانها بالنسبة الى السامع تابعة للمعاني كما يدل المثال السابق « فان نظر ناظر في شأن المعاني والألفاظ الى حال السامع فاذا رأى المعاني تقع في نفسه من بعد وقوع الالفاظ في سمعه ، ظن لذلك ان المعاني تبع للالفاظ في ترتيبها فان هذا الذي بيناه يريه فساد هذا الظن . وذلك انه لو كانت المعاني تبعا للالفاظ في ترتيبها لكان محالا ان تتغيّر المعاني والألفاظ بحالها لم تَزُلْ عن ترتيبها فلما رأينا

---

(١) دلائل الاعجاز، ص ٢٧٥ .

(٢) أري : عسل . والأري معطوف على لعاب الأفاعي اي ان مداده (الضمير للقلم) يشبه لعاب الافاعي في السوء ويشبه الأري في النفع . والبيت من قصيدة يمدح بها محمد بن عبد الملك الزيات ، وقبله :

لك القلم الأعلى الذي بشباته تصاب من الأمر الكلى والمفاصل

والشباة : ابرة الثوب وحد كل شيء .

(٣) دلائل الاعجاز ، ص ٢٨٣ ـ ٢٨٤ .

المعاني قد جاز فيها التغير من غير ان تتغير الالفاظ وتزول عن أماكنها علمنا ان الألفاظ هي التابعة والمعاني هي المتبوعة »[1] .

من الممكن ان يكون عبد القاهر قد أفاد من بحوث بعض النحويين في ما يتعلق بالمعنى ومعنى المعنى ، وبالاخص ابن جني الذي عقد في كتابه «الخصائص » بابا في « ايراد المعنى بغير اللفظ المعتاد »[2] وبابا في « الرد على من ادعى من العرب عنايتها بالالفاظ وإغفالها المعاني »[3] يقول فيه : »

« فاذا رأيت العرب قد اصلحوا الفاظها وحسنوها ، وحموا حواشيها ، وهذبوها ، وصقلوا غروبها ، فلا يرينّ ان العناية إذ ذاك انما هي بالألفاظ ، بل هي عندنا للمعاني ، وتنويه بها ، وتشريف منها . ونظير ذلك اصلاح الوعاء وتحصينه وتزكيته ، وتقديسه ، وإنما المبغي بذلك منه الاحتياط للموعي عليه ، وجواره بما يعطر بشره ، ولا يعرّ جوهره ، كما قد نجد من المعاني الفاخرة السامية ما يهجنه ويغضّ منه كدرة اللفظ وسوء العبارة عنه »[4] .

إلا ان عبد القاهر قد تجاوز مفهوم اللفظ ـ الوعاء ، واحلّ مكانه التركيب ـ المعنى ، مؤكدا على وحدة عضوية بين معنى العبارة وبنيتها النحوية . لقد اسهب في الكلام على معاني النحو كالتقديم والتأخير ، والحذف والتكرار ، والاضمار والاظهار ، والتعريف والتنكير ، والفصل والوصل . . . . الخ . وأعطاها قيما سحرية ، مظهرا فوائد ولطائف كل ضرب منها . ففي معرض كلامه على التقديم والتأخير يقول : هو باب كثير الفوائد ، جم المحاسن ، واسع التصرف بعيد الغاية ، لا يزال يفترّ لك عن بديعة ، ويفضي بك الى لطيفة ، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ، ويلطف لديك موقعه ، ثم تنظر فتجد سبب ان راقك ولطف عندك ان قدّم فيه شيء ، وحوّل اللفظ من مكان الى مكان »[5] .

---

(١) دلائل الاعجاز، ص ٢٨٥ .
(٢) الخصائص ، ج ١ ، ص ٢١٥ ـ ٢٣٧ .
(٣) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ٤٦٦ ـ ٤٦٩ .
(٤) المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٦٧ .
(٥) دلائل الاعجاز . ص ٨٣ .

ثم يكشف عن مختلف مواضعه ، مشيرا الى ان المزية والفضل يتحققان للكلام « اذا احتمل في ظاهر الحال غير الوجه الذي جاء عليه وجهاً آخر ثم رأيت النفس تنبو عن ذلك الوجه الآخر ورأيت للذى جاء عليه حسنا وقبولا يعدمهما اذا انت تركته الى الثاني ، ومثال ذلك قوله تعالى : (وجعلوا لله شركاء الجنّ) .

ليس بخاف ان لتقديم الشركاء حسنا وروعة ومأخذا من القلوب ، انت لا تجد شيئا منه ان انت أخّرت فقلت : وجعلوا الجنّ شركاء لله »[1] . فالتقديم يضيف الى المعنى الظاهري ، معنى آخر « وهو انه ما كان ينبغي ان يكون لله شريك لا من الجن ولا غير الجن ، وان أخّر فقيل : جعلوا الجن شركاء لله ، لم يفد ذلك ، ولم يكن فيه شيء غير الاخبار منهم بانهم عبدوا الجنّ مع الله تعالى »[2] .

كما ان التقديم في مواضع اخرى ، يغني المعنى ويكسبه قوة . ففي تقديم ذكر المحدث عنه مثلا ما يفيد تأكيد الخبر ، خاصة اذا اضمر الشيء الذي يراد الاخبار عنه لأن اعلام الشيء بعد التنبيه عليه لا يكون كاعلامه بغتة »[3] .

ومن هنا قالوا : ان الشيء إذ أضمر ثم فسّر كان ذلك افخم له من ان يذكر من غير تقدم اضمار . ويدلّ على صحة ما قالوه ان نعلم ضرورة في قوله تعالى : (فإنها لا تعمى الأبصار) فخامة وشرفا وروعة ، لا نجد منها شيئا في قولنا : فان الأبصار لا تعمى : وكذلك السبيل ابدا في كل كلام كان فيه ضمير قصّة فقوله تعالى (انه لا يفلح الكافرون) يفيد من القوة في نفي الفلاح عن الكافرين ما لو قيل : ان الكافرين لا يفلحون : لم يفد ذلك »[4] .

ومن معاني النحو التي عظّم عبد القاهر من شأنها الحذف « فمأخذه مأخذ يشبه السحر ويبهر الفكر »[5] ، « وإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة »[6] . ومنه ما يقع على المبتدأ كما في هذا المثال :

---

(١) دلائل الإعجاز ، ص ٢٢١ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٢٢ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ١٠٢ .
(٤) المصدر نفسه ، ص ١٠٢ .
(٥) المصدر نفسه ، ص ١٣١ .
(٦) المصدر نفسه ، ص ١١٢ .

« اعتـــاد قلبـك من ليـــلى عـوائـــده　　وهـــاج اهـواءك المكنــونـــة الــطللُ
ربــع خـــواء اذاع المـعصـــرات بـــه　　وكـــل حيـران ســـار مـاؤه خضـــلُ

اراد : ذاك ربع ، او هو ربع »[1] .

وكما يقع الإضمار على المبتدأ ، فقد يقع على الفعل ، كما في هذا البيت :

ديـــارَ ميّـــة اذ مـيٌّ تـســـاعـفـنـــا　　ولا يـــرى مثلهـــا عـجـم ولا عــــرب

أُنشدَ بنصب ديار على إضمار فعل كانه قال : اذكر ديار ميّة[2] .

« ومن الحذف ما هو ألطف مما تقدم ، وما يظهر بسببه من الحسن والرونق اعجب واظهر »[3] . ذاك الذي يقع على المفعول به ، عندما يكون الفعل المتعدي كغير المتعدي « لا ترى له مفعولا لا لفظا ولا تقديرا ، ومثال ذلك قول الناس : فلان يحل ويعقد ، ويأمر وينهي ، ويضر وينفع . . . الخ »[4] ، « وكذلك قوله تعالى : وانـه هو اضحـك وابكى ، وانه هو امات واحيى » [5]. ومن الأمثلة التي يوردها عبد القاهر في هذا المجال قول البحتري :

وكم ذدتَ عني من تحامل حادثٍ　　وسورة أيامٍ حَزَزْنَ إلى العظمِ

معلقا عليه بان « الأصل لا محالة : حززن اللحم الى العظم ، إلا أن مجيئه محذوفا واسقاطه له من النطق وتركه في الضمير ، مزية عجيبة وفائدة جليلة وذاك ان من حذق الشاعر ان يوقع المعنى في نفس السامع ايقاعا يمنعه به من أن يتوهم في بدء الأمر شيئا غير المراد ثم ينصرف الى المراد ، ومعلوم انه لو اظهر المفعول به فقال : وسورة ايام حززن اللحم الى العظم ، لجاز ان يقع في وهم السامع الى ان يجيء الى قوله « الى العظم » ان هذا الحزّ كان في بعض اللحم دون كله » [6] .

---

(١) دلائل الاعجاز، ص ١١٢ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ١١٣ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ١١٨ .
(٤) المصدر نفسه ص ١١٩ .
(٥) المصدر نفسه ص ١١٩ .
(٦) المصدر نفسه، ص ١٣٢ .

واذا كان للحذف لطائف عديدة ، فان التكرار ، كما يبين عبد القاهر في العديد من الامثلة ، له مزية وحسن ، كما في قول ابن الرومي :

بجهل كجهل السيف والسيف منتضى وحلم كحلم السيف والسيف مغمدُ

وقول المتنبي :

بمن نضــرب الأمثـال ام من نقيســه اليـك واهل الـدّهر دونـك والـدهـرُ

لا يخفى على من له ذوق انه لو اتى موضع الظاهر في هذين البيتين بالضمير ، لعدما الحسن والمزية[1] .

اما التعريف « فله مسلك ثم دقيق ، ولمحة كالخلس ، يكون المتأمل عنده كما يقال يعرف وينكر وذلك قولك : هو البطل المحامي ، وهو المتقى المرتجى »[2] . او قول ابن الرومي :

هـو الرجـل المشـروك في جـلّ مـالـه ولـكنّـه بـالمجـد والحمـد مفـردُ

او هذا القول :

انـا الـرجـل المـدعـوّ عـاشق فقـره اذا لم تـكـارمْـني صـروف زمـاني

« فهذا كله على معنى الوهم والتقدير ، وان يصوّر في خاطره شيئا لم يره ولم يعلمه ثم يجريه مجرى ما عهد وعلم »[3] .

اما التنكير ، فمن لطائفه ، قوله تعالى : « ولتجدنهم احرص الناس على حياة » . فان له حسنا لا يتأتى مع التعريف كان يقال : على الحياة . والسبب في ذلـك ان المعنى على الإزدياد من الحياة لا الحياة من اصلها ، وذلك لا يحرص عليه إلا الحي ، فاما العادم للحياة فلا يصحّ منه الحرص على الحياة ولا على غيرها وإذا كان كذلك صار كأنه قيل : ولتجدنّهم احرص الناس ولو عاشوا ما عاشوا على ان يزدادوا الى حياتهم في ماضي الوقت وراهنه حياة في الـذي يستقبل ، فلما انـك لا تقول ههنـا ان يزدادوا الى حيـاتهم الحياة

---

(١) دلائل الاعجاز، ص ٤٢٧ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ١٤١ .
(٣) المصدر نفسه، ص ١٤٢ .

بالتعريف وإنما تقول حياة إذ كان التعريف يصلح حيث تراد الحياة على الإطلاق كقولنا : كل احد يحب الحياة ويكره الموت »[1] . « وشبيه بتنكير الحياة في هذه الآية تنكيرها في قوله عزّ وجلّ : ولكم في القصاص حياة »[2] .

ومن معاني النحو ايضا ضرب دقيق المسلك هو الفصل والوصل إذ « ان العلم بما ينبغي ان يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض او ترك العطف فيها والمجيء بها منثورة تستأنف واحدة منها بعد أخرى من اسرار البلاغة »[3] . وقد اورد عبد القاهر في دلائل الإعجاز امثلة على مختلف انواع العطف ، وعلى ما ورد في التنزيل من لطائف الفصل والقطع والإستئناف البياني خاصة ما يقع في لفظ قال « مثل قوله تعالى : هل اتاك حديث ضيف ابراهيم المكرمين ، اذ دخلوا عليه فقالوا سلاما ، قال سلام قوم منكرون . فراغ الى اهله فجاء بعجل سمين فقربه اليهم قال ألا تأكلون ، فأوجس منهم خيفة قالوا لا تخف »[4] ويجيء على تقدير السؤال والجواب .

ومن الأمثلة التي تدل على ان ترك العطف ابلغ واكثر تأكيدا على المعنى يورد عبد القاهر قوله تعالى : « ما هذا بشرا ان هذا إلا ملك كريم »[5]. « ومما جاء فيه الإثبات بان وإلا على هذا الحد قوله عزّ وجلّ : وما علمناه الشعر وما ينبغي له ، ان هو إلا ذكر وقرآن مبين . وقوله : وما ينطق عن الهوى ، ان هو إلا وحي يوحى »[6] .

قدّم عبد القاهر مفهوما جديدا للمعنى . لم يعد لديه المأثور او المعنى العام مقياسا للشعر ، تكون للشاعر المزيّة في التقرب منه وإنما حلّت محلّه معاني النحو . وبما ان الأخيرة تندرج في إطار المأثور المشترك بين جميع الناس ، كان على عبد القاهر الذي « لاحظ ان الشعر يبدو عليه طابع الجهد الشخصي في التعبير »[7] ، ان ينظر الى النحو نظرة متطورة بحيث لا يكون مجرد قواعد جامدة « فالنحاة واللغويون مولعون بحصر

---

(١) دلائل الاعجاز، ص ٢٢٣ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٢٤ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ١٧٠ .
(٤) المصدر نفسه ، ص ١٨٥ .
(٥) المصدر نفسه ، ص ١٧٦ .
(٦) المصدر نفسه ، ص ١٧٨ .
(٧) نظرية المعنى في النقد العربي ، ص ١٢ .

النشاط اللغوي في قواعد تحفظ وتطبّق ، ولكن عبد القاهر يخالطه شك في هذا المنهج بالقياس الى الشعر ، اننا باستمرار امام وحدات او تنظيمات جديدة ، وليس لهذه الجدة نهاية »[1] . فمعاني التراكيب في الشعر لا يمكن حصرها ، ومعاني النحو من تنكير وتوكيد وحذف وتقديم . . . وغيرها لا ترتبط بمرجع قواعدي، بقدر ما لها صلة بالذوق اي بالحساسية الفردية . فالتأليف ليس علما بالإعراب ، وإنما هو علم « بالوصف الموجب للإعراب »[2] . وما يتخلله من « تأويل يدق ، وطريق تلطف »[3] .

أي ان المؤلف ليس ذلك الذي يقدم او يؤخر او يحذف . . . . . الخ، بل هو الذي يحسن التصرف بمعاني النحو تعبيرا عن تجربته الشخصية ، والحكم النقدي على طريقته في هذا التصرف سيكون على علاقة بذوق الناقد او السامع . ان عبد القاهر ، عندما قال بازدياد المعاني ، بلا نهائية التراكيب ، إنما اعطى للشاعر حرية التفرد المعنوي وفقا لقانون متحرك ، إلا انه عام ، يتمثل بمعاني النحو . « ان عبد القاهر تواردت في ذهنه خواطر متشابكة عن العلاقة بين المعنى في النحو والمعنى في الزخرفة والمعنى في جماليات الشعر . وبعبارة اخرى ، شعر بصلة غامضة بين هذه الجوانب »[4] إلا ان عبد القاهر قد ركّز على المعنى النحوي ، ذاك الذي يقوم على الاسناد او الإثبات ، والذي يعظم من شأن الخبر . « فالمـا صدق جزء هام من المعنى »[5] لدى عبد القاهر . ان بحثه في البنية النحوية للعبارة هو في الحقيقة بحث في مستوى من مستويات المعنى ، ذاك الذي يتحقق بالتأكيد او النفي . ان عبد القاهر يبحث عن قوة المعنى اكثر مما يبحث عن المعنى ذاته . « ان المعنى نفسه ليس هو موضع بحث عبد القاهر ، وإنما موضع البحث هو تلقي المخاطب ـ العنيد غالبا ـ لهذا المعنى »[6] .

فمثلا ، عندما يأخذ قوله تعالى : ولكم في القصاص حياة « لا يتساءل عن مفهوم الحياة المرتبط بالقصاص ، ولكن يبحث فيمن يُصدق عليهم هذه الحياة المستفادة من القصاص »[7] ، وقد يكون ذلك بتأثير من الطابع الديني الذي يطغى على تأملاته ،

---

(١) نظرية المعنى في النقد العربي ص ١٧ .
(٢) دلائل الإعجاز ، ص ٣٠٢ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ٣٠٢ .
(٤) نظرية المعنى في النقد العربي ، ص ٣٥
(٥) المرجع نفسه ، ص ٣٣ .
(٦) المرجع نفسه ، ص ٣٤ .
(٧) المرجع نفسه ، ص ٣٣ .

والذي يقرّ بوجود قانون يتجاوز الموقف الشخصي او الذات المنفعلة . فمعاني النحو ليست الا تأكيدا على عبقرية اللغة السابقة لكل عبقرية فردية .

لقد كان عبد القاهر ، وهو يسعى الى إثبات دلائل الاعجاز معترضا على اصحاب الصرفة(*) ، يبحث في خصائص التأليف الأدبي استنادا الى معيار ينبثق من داخل النص دون ان يكون منافيا للذوق العام ، بل يكون على العكس ، ملائما له او مستمدا منه . فالاعجاز القرآني ، حسب عبد القاهر ، لايجوز ان يكون في الكلم المفردة[1] ، ولا يجوز ان يكون في معاني الكلم المفردة[2] ، كما لا يجوز ان يكون في ترتيب الحركات والسكنات[3] ، ولا يمكن ان تجعل الاستعارة الأصل فيه[4] لأن ذلك يؤدي الى ان يكون الإعجاز في آي معدودة[5] واذا امتنع كل ذلك ، لم يبق للإعجاز إلا « ان يكون في النظم والتأليف ، لأنه ليس من بعد ما ابطلنا إلا ان يكون في النظم »[6] . والنظم هو توخي معاني النحو ، ولما كانت معاني النحو لا تخرج عما هو مشترك بين الناس ، بل انها بمثابة ما يجري الاجماع عليه ، وليس الأخذ بها إلا أخذا بهذا الإجماع ، بدا عبد القاهر وكأنه « يكشف عن الروح الخافية للجماعة وذوقها »[7] .

لقد أعطى عبد القاهر لمعاني النحو امكانيات هائلة ، ولأنه لم يجعل الاستعارة اصلا للإعجاز ، اوضح بان احكام النحو تجري عليها وعلى غيرها من سائر ضروب المجاز : « وذلك لأن هذه المعاني التي هي الإستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النظم وعنها يحدث وبها يكون ، لأنه لا يتصور ان يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد لم يتوخ فيما بينها حكم من احكام النحو »[8] .

لقد نهض عبد القاهر بالنحو ، محاولا ان يقوّم به الشعر ، وهو يعرف ان « النحوي

(*) الذين يقولون بان الله صرف عباده عن معارضة القرآن ، كما يقولون باستحالة الوقوف على سر إعجازه .
(١) دلائل الإعجاز ، ص ٢٩٥ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٩٦ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ٢٩٦ .
(٤) المصدر نفسه ، ص ٢٩٩ .
(٥) المصدر نفسه ، ص ٣٠٠ .
(٦) المصدر نفسه ، ص ٣٠٠ .
(٧) نظرية المعنى في النقد العربي ، ص ٧٠ .
(٨) دلائل الإعجاز ، ص ٣٠٠ .

يهتم بمستوى من المعنى اقل نضجا وتعقدا وكمالا من مستوى الشعر »[1] فكانت إضافاته النقدية المهمة ، من جهة كشفها عن قدرة النحو على إضاءة النص . الا ان عبد القاهر وجد في معاني النحو ما يكفي لإستخراج مزايا الأدب ، موّحدا بين المعنى والتركيب . لقد استبدل المعنى الخاص الذي اراده عمود الشعر حلية من الألفاظ لمعنى عام يستمر في الزمن ، بالمعنى النحوي الذي يمكننا عده واحدا من مستويات المعنى الشعري .

اراد عبد القاهر للنحو ان يقبض على الشعر ، فاضطر الى إطلاق النحو وتفجير امكانياته . ذلك ان النحوي « كان مشغولا بفلسفة خاصة كان ينقل فكرة الصانع او الخالق من مجال الفلسفة والكلام الى مجال اللغة »[2] . لذلك ردّ عبد القاهر لمعاني النحو كل تأليف خلاق ، رأى في إغناء الحذف او القصر أو التقديم . . . . . الخ ، للمعنى ما يشبه السحر . « كان يبحث عن مناطق غيبية من المعنى »[3] ، تتسع لها مجاهل اللغة ، وتستكشفها معاني النحو . إلا ان انجازه الرائد يتلخص في إطلاقه المعنى من عقال التحديدات الاخلاقية ، من عقال التشريعات الشعرية لعمود الشعر ، عندما فتح له فضاء نحويا يسمح له بالازدياد والتعدد ، فاذا كان المعنى النحوي ، الذي جعله عبد القاهر بمثابة المعنى الخاص ، الذي يحقق للشاعر تفرده ، لا يؤدي الى التعرّف على مستويات المعنى الشعري كلّها ، فانه بتعبيره عن الطريقة الخاصة في التأليف ، وإتصاله بالذوق ، قد تجاوز مفهوم التزيين والتوشية الذي يجد اصحابه في توليد المعاني الشعرية توعرا وفسادا .

نستطيع القول ان عبد القاهر أوّل المعنى ، واكّد على النحو منطلقا وأداة لهذا التأويل .

---

(١) نظرية المعنى في النقد العربي ، ص ١٠ .
(٢) المرجع نفسه ، ص ١٢ .
(٣) المرجع نفسه ، ص ٣٥ .

الفصل الثالث

المعنى البياني

إذا كان عبد القاهر الجرجاني قد أوّل المعنى تأويلا نحويا ، فهل استطاع النقاد والبلاغيون تأويله بيانيا ، وخصوصا ان البيان يعد مبحثا بلاغيا مهما ، كما ان المجاز الذي يشكل النقطة المركزية له ، وحسب ما اعطي له من تعريفات كثيرة ، تكاد تكون متطابقة ، يشرع ابوابا كثيرة للتأويل ، لما ينطوي عليه من معاني التجاوز والانحراف عن الواقعي او الحقيقي الى مجالات اكثر اتساعا وغموضا .

وفي تتبعنا مفهوم المعنى في النقد العربي ، سنحاول في هذا الفصل استقصاء ما يعتري هذا المفهوم من جهة علم البيان . هل تقدم الوسائل البيانية التي تطبع طريقة التأليف الأدبي بطابعها ، وتمنحها خصوصيتها في التعبير ، بل انها قد تكون طريقة التعبير نفسها ، هل تقدم عناصر جديدة او اضافية لفهم المعنى ؟ أتغير هذه الوسائل البيانية من بنية التعبير ، ام انها مجرد تحسينات « وتزيينات » لجوهر معنوي ثابت ؟ هل استطاع النقد العربي على ضوء علم البيان ان يهتدي الى مناطق جديدة للمعنى ؟ ان يتعرف بمعنى مجهول ؟

لقد تركز « الجهد البياني » الذي بذله النقاد على إيضاح المعاني العامة وإستخراج المقاصد ، فالبيان هو الكشف والايضاح وإظهار المقصود ، « ولعل الجاحظ المتوفى سنة

٢٥٥ هـ ، أوّل من دوّن واستعمل هذه الكلمة استعمالا بلاغيا ، ولم يخرج في هذا الاستعمال عن معنى الايضاح والكشف »[١] .

وقد أخذ النقاد العرب بما اقرّه الجاحظ ، الى ان وضع عبد القاهر الجرجاني الأسس الحقيقية لعلم البيان الذي حوّله السكاكي فيما بعد الى مجموعة من التعريفات والتقسيمات ذات الطابع القواعدي ، إنسجاما مع منهجه المنطقي الإستدلالي ، مخضعاً لهذا المنهج بقية علوم البلاغة كالمعاني ، والبديع التي تحولت بعد السكاكي الى علوم مدرسية . ومع ذلك ، لم يستطع البلاغيّون إقامة حدود حاسمة بين مختلف النشاطات البلاغية وبالأخص الأساليب البيانية التي بقيت متشابكة ، ومتداخلة بعضها ببعض ، وذلك مردّه الى كون هذه الأساليب من تشبيه واستعارة وكناية . . . . . وغيرها . تتقطاع في حيز الدلالة ، كما انها تقوم على مرتكزات متشابهة . لذلك فاننا لن نتوقف عند إشكالات الفصل بين هذا الأسلوب البياني او ذاك ، كأن نبحث في كون التشبيه حقيقة او مجازا او في كونه ذا دلالة وضعية او عقلية ، وإن كنّا سنتعرض سريعا لاصناف الدلالات كما أننا لن نركز كثيرا على التعريفات ، بل اننا سنكتفي بمحاولة الوقوف على فهم النقاد العرب لوظيفة الأساليب البيانية ، وما تحققه من تأثير او تغيير في المعنى الأدبي .

يرتبط علم البيان شأن غيره من علوم البلاغة ، بمفهومات مستقاة من التفكير الديني ، ومنطلقه التفريق بين الحقيقة والمجاز ، وإرتباط الحقيقة من حيث هي مبحث بلاغي بالحقيقة من حيث هي مفهوم فلسفي ، أدى إلى تحديد المقصود بالدلالة ، تحديدا يقوم على المفهوم الوضعي للغة ، فكل كلمة بذاتها ، لها دلالة خصت بها ، إلا أن استعمالها إستعمالات متعددة ، يعدد من إحتمالاتها الدلالية ، وقد قسّم البلاغيون الدلالات الى ثلاثة أنواع[٢] .

١ ـ دلالة المطابقة : وهي دلالة اللفظ على تمام ما وضع له ، كدلالة الإنسان على مجموع الحيوان الناطق ، ودلالة البيت على مجموع السقف والجدار .

---

(١) شرف ، محمد حفني . الصور البيانية ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ط ١ ، ١٩٦٥ ، ص ٣١ .
(٢) الصور البيانية ، ص ٤٣ .

٢ ـ دلالة التضمن : وهي دلالة اللفظ على جزء ما وضع له او جزء مسماه مع دخوله فيه كدلالة الإنسان على الحيوان فقط ، ودلالة البيت على الجدار او السقف .

٣ ـ دلالة الإلتزام : وهي دلالة اللفظ على معنى خارج عن مسماه لازم له، كدلالة الإنسان على معنى الضاحك ، ودلالة السقف على الجدار .

« وقد سميت دلالة المطابقة عند البلاغيين وضعية ، لأن السبب في حصولها عند سماع اللفظ او تذكره هو معرفة الوضع فقط دون حاجة الى شيء آخر .

وسميت دلالة التضمن ودلالة الإلتزام عندهم عقليتين لأن حصولهما بإنتقال العقل من الكل الى الجزء في الأولى ، ومن الملزوم الى اللازم في الثانية ، بمعنى ان الواضع وضع اللفظ ليفيد جميع المعنى ، غير ان العقل اقتضى ان الشيء لا يوجد بدون جزئه او لازمه »[١] .

وتسمى الدلالة العقلية معنوية ايضا ، وفيها تكون الصور البيانية فقط ، فهذه الصور اذن ، تجاوز للوضع ، انها إطلاق للكلمة من حيز الدلالة التي وضعت لها اصلا ، الى حيّز ارحب هو حيّز الاستعمال ، وبناء على ذلك يكون استعمال الكلمة على « حقيقتها » دفعا لكل تأويل على حدّ تعريف السكاكي للحقيقة « بانها الكلمة المستعملة فيما هي موضوعة له من غير تأويل في الوضع »[٢] .

ويعرف المجاز بانه الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق استعمالا في الغير بالنسبة الى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع »[٣] . فالمجاز على مستوى الكلمة ، من شأنه ان يكثر مدلولاتها وبالتالي ان يعقّد المعنى الذي يأتي به سياق من الكلمات التي تستعمل مجازيا .

هنا يصبح من مهمة علم البيان ، كشف الغموض والتعقيد وإيضاح الدلالات وقد عرف السكاكي البيان بانه « ايراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة

---

(١) الصور البيانية ، ص ٤٣ .
(٢) عتيق ، عبد العزيز ، علم البيان ، بيروت ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٠ ، ص ٣٦ .
(٣) المرجع نفسه ، ص ٣٦ .

عليه »[1] ، مما يوحي بأنّ المعنى يبقى واحدا وان كثرت الطرق البيانية في إخراجه ، وان المجاز لا يؤدي الى تكثير في المعنى ، وإن كان يؤدي الى تكثير في دلالات الكلمات المفردة .

عبر السكاكي في تفصيله وتقسيمه لعلم البيان عن الرؤية البيانية التي سار على ضوئها معظم النقاد العرب ، والتي سجل عبد القاهر الجرجاني نقاطا كثيرة للإختلاف عنها ، سوف نعرض لها في ما سيأتي ، انطلاقا من التساؤل التالي : الا ينطوي الأسلوب البياني على معنى خاص ؟ فدلالة الكلمة تتغير وفقا للاستعمال وبالتالي فان إستعمالها مجازيا ، إذ ينقلها من حيز الدلالة التي وضعت له اضلا ، يطلقها في حقل دلالي خاص بهذا الاستعمال ، وهذا الحقل يتشابك مع غيره من حقول الدلالة الخاصة بكلمات اخرى داخل السياق . وبذلك يتحد الأسلوب البياني بمعنى ينبثق من تشابك او تقاطع الحقول الدلالية للكلمات المفردة . هذا المعنى هو ما نقصده بالمعنى البياني . فهل نجد في النقد العربي اعترافا بهذا المعنى ؟ اي بكونه خاصا ، له علاقة بالتجربة الفردية . وإذا كنا قد عرضنا سابقا لمفهومي المعنى العام والخاص في النظرية النقدية المعروفة بعمود الشعر فكيف نستطيع ان نجد مكانا للمعنى البياني في هذه النظرية ؟

نشأ علم البيان في جوّ كلامي ، وكان يرجى منه ان يعمل على تحديد المعاني والاستعمالات والحيلولة دون تشعبها . وقد رعى الجاحظ النشأة الأولى لعلم البيان « فكان ينبغي ان يعرّف بالمجاز وخروجه على الحقيقة لكي يقرّ الاستعمالات في نصابها ، ومن ثم وجدت العناية المبكرة بالتحديد وكان الجاحظ مقررا شارحا اكثر منه متذوقا ، كان يستهدف ان يخرج الغامض بطريق القياس والإستقراء الى الواضح المتداول »[2] .

كان الجاحظ يمثل تيارا عقليا يحمل على الآخذين بظاهر المجاز وخاصة المجاز القرآني ، ويسعى « الى تخليصه من شوائب الخيال والتصورات الشعبية لكي يعود به الى معنى مجرد منها »[3] . « وقد اشترك اهل السنة والمعتزلة ـ اصحاب هذا التيار العقلي ـ

(١) علم البيان ، ص ٣٢ .
(٢) الصورة الأدبية ، ص ٧٦ .
(٣) المرجع نفسه، ص ٨٠ .

في مواقف ، وتباينت آراؤهم في مواقف ، فأهل السنة اما ان يجوزوا بعقولهم المعنى الحرفي تاركين تفصيل القول فيه ومنصرفين عنه ، واما ان ينظروا كالمعتزلة الى المجاز نظرة تقوم على تعريته من اهم اجزائه »[1] . « وهكذا قضى اهل السنة والمعتزلة معا على كثير من جوانب المأثور الرحب الذي يمكن ان يكون اكثر ملاءمة للغذاء الروحي العام من مجاز القرآن[2] وهم في ذلك ، إنما كانوا يجدون في الأساليب البيانية تحسينا لمظاهر المعاني لقد آثروا الإبقاء على مفهوم المعنى العام« واعتبار المجاز لونا من الوان الصياغة لا يفترق كثيرا عن طرق القول الأخرى مثل القلب والتقديم والحذف ومخاطبة الواحد مخاطبة الجمع »[3] ، اي انه بالتالي لا ينال من جوهر ذلك المعنى العام . لقد أخضع هذا الموقف العقلي ـ الكلامي المعنى للتفسير المنطقي فقد « سوّى البيانيون بين المعنى والتعريف المنطقي تسوية مألوفة لديهم في قولهم بالدلالة الوضعية المطابقة للمنطق »[4]، « وفتح العقليون ـ خاصة ـ هوّة هائلة بين النص ومعناه واصبحت طرق التأويل الاحتيالية بحيث تنال احيانا من روعة الأثر النفسي[5] . وذلك ان الموقف الذي تعنيه ، أراد ان يثبت المعنى نفسه في النص وفي تفسيره ، اراد ان يوحّد بين النص والتفسير من حيث المعنى ، وفي ذلك تقليص لأهمية الصياغة البيانية ، وإستخفاف بالمجاز خصوصا ، لأن هذا الأخير يصبح على ضوء هذا الموقف مجرد لعبة تنميقية ، ويصبح القول الذي تلقفه ولهج به جميع البلاغيين بان المجاز ابلغ من الحقيقة تعلقا بالمجاز واحتفاء به كونه « مظهرا من مظاهر الإخراج فحسب »[6] ، وفي هذا إستهانة بالمجاز تجعل منه حلة خارجية للكلام تحت لواء الاحتفال به ، وتصرف عن التبصر في خصوصيات التأليف وجزئياته خدمة لاغراض كلامية : « ان فرط الحساسية بالمجاز جعل بيانه اشبه بالانتقام منه ، فضلا عن ان دقائق التعبير التمثيلي والتخييلي ـ وكان مفروضا ان تسترعي انتباه المفسرين لعنايتهم بنظم الجزئيات ـ ذهبت بددا ، لأنها تذكي عناصر يراد محوها محوا تاما . وحين يمحو اهل السنة التخييل محوا لا يقفون موقفا خيرا من خصومهم لانهم يكفون عقولهم عن التفكير

---

(١) الصورة الأدبية، ص ٨٠.
(٢) المرجع نفسه ص ٨٠ .
(٣) المرجع نفسه ، ص ٨١ .
(٤) المرجع نفسه ، ص ٥٥ .
(٥) المرجع نفسه ، ص ٧٩ .
(٦) المرجع نفسه ، ص ٨٦ .

في كيفية التعبير ، فأسلوبهم يقوم علـى الإقتناع بـالظاهـر الذي لا سبيـل الى ان يعرف كنهه . اما المعتزلة فيضـطرون الى تأويـل ومكابـدة وبخاصـة أمام اسنـاد الشر الى الله تعالى »[1] .

عبّر عبد القاهر ، الذي تأثرت بحوثه هو الآخـر بالأجـواء الكلاميـة ، عن موقف مناقض لموقف أهل السنّة والمعتزلة ، عندما ركـز على دقـائق التعبير التخييـلي ، وجعل التخييل قوام الشعر ، مقيما الصلة الوثيقة بين المعنى والعلاقات النحوية داخل النص او العبارة ، مما ينقض المساواة في المعنى بين النص وتفسيره . ففي قسمته المعاني الى عقلية وتخييلية ونصرته للتخييل في الشعر ، وقوله ان الاستعارة ليست من التخييل ، إنما اراد ان يتجاوز التعريفات السائدة لأساليب البيّان ذات الأصول العقليـة ، الى ما هـو ابعد وادق ايغالا في خصوصيات التأليف الشعري الذي من شأنه ان يوهم ويومىء الى ما هو مجهول « وجملة الحديث الذي اريده بالتخييل مـا يثبت فيه الشـاعر امـرا هو غـير ثابت اصلا ، ويدعي دعوى لا طريق الى تحصيلها ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويـريها مـا لا ترى ، اما الاستعارة فان سبيلها سبيل الكلام المحذوف في انك إذا رجعت الى اصله وجدت قائله وهو يثبت امرا عقليا صحيحا ، ويدعي دعوى لها شبح في العقل »[2] .

ويبدو لنا من كلامه على التخييل انه يشير الى شيء يصعب على التحديد ويفلت من كل تعريف ، كما انه يـرد الاستعارة التي هي قسم من المجاز الى اصل عقلي صحيح ، فكانه في ذلك لا يرضى للشعر بان يكون تعبيرا مجازيا فقط على حد التعـريف الشائـع للمجاز ، يريد له ان يتخطى المجاز . وهنا نجد اضافات عبد القاهر الفذة ، إذ أنه يرى الى الشعر تجددا ، في الرؤ يا ، تـوليدا للمعـاني المبتكرة ، ويلح عـلى اهمية الـطريقة في التعبير « فالمزية لا تتحقق في المثبت بل في الإثبات نفسـه »[3] ، « والمعنى الشعري هـو ترتيب الكلم على طريقة معلومة ، وحصولها على صـورة من التأليف مخصـوصة »[4] ، والمعنى هـو الذي يستـدعي الصـور البيـانيـة والبـديعيـة من تجنيس وسجـع واستعـارة وتطبيق . . . وغيرهـا . وليست هذه الصـور مجرد وسـائل تـزيينية بـل انها من سمات

---

(١) الصورة الأدبية ، ص ٨٨ .
(٢) اسرار البلاغة ، ص ٢٣٩ .
(٣) الصورة الأدبية ص ١١٠ .
(٤) أسرار البلاغة ، ص ٢ .

التأليف ، لا تقصد بذاتها بل أنها ـ شأن الألفاظ ـ تستدعى لخدمة المعاني التي يستحسن عبد القاهر ان ترسل على سجيتها إذ يقول : « ولن تجد ايمن طائـرا واحسن اولا وآخرا واهدى الى الاحسان وأجلب للاستحسان من ان ترسل المعاني على سجيتهـا ، وتدعهـا تطلب لأنفسها الألفاظ ، فانها ان تركت وما تريد ، لم تكتس إلا ما يليق بها ، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها ، فاما ان تضع في نفسك انـه لا بدّ من ان تجنس او تسجـع بلفظـين مخصوصين فهو الذي أنت فيه بعرض الاستكراه ، وعلى خطر من الخطأ والوقوع في الذم »[1] . انه في ذلك يجعل الأسلوب البياني جزءاً من المعنى وليس تابعا او حلّة له وان كان هذا الاتجاه غير واضح تماما لدى عبد القاهر ، بل انه يورد ما يناقضه في بعض الأماكن من كتابه « أسرار البلاغة » ، فمثلا ، في معرض تقسيمه المجاز الى لغوي وعقلي وكلامه على الاستعارة وجعله لها ضربا من البديع ، يرجع الى الآمدي فيثبت مـا يلي : « وقال الآمدي نفسه : ثم قد يأتي في الشعر ثلاثة أنواع اخر يكتسي المعنى العام بها بهاء وحسنا حتى يخرج بعد عمومه الى ان يصير مخصوصا ، ثم قال وهذه الانواع هي التي وقع عليها اسم البديع وهي الاستعارة والطباق والتجنيس »[2] .

لم يتميز الجرجاني عن غيره من النقاد بانكاره المعنى العام ، إذ أنه أقر بوجوده مسميا اياه الغرض او القصد ، بل في الحاحه عـلى المعنى الخاص متمثـلا بالنـظم اي بطريقـة التأليف التي يحكمها احساس مختلف بالمعنى ، او احســاس بالمعنى المختلف ، يقـود الى صور من البيان او البديع ، يتحقق لها الحسن او القبح من جهـة المعنى وليس من جهة اللفظ، « واما التطبيق والاستعارة وسائر اقسام البديع فلا شبهة ان الحسن والقبـح لا يعتـرض الكلام بهـما الا من جهة المعـاني خاصـة من غير ان يكـون للألفـاظ من ذلك نصيب ، او يكون لها في التحسين او خلاف التحسين تصعيد او تصويب »[3] .

يتضح لنا مما تقدم ان الاتجاه الغالب على النقد العربي ، ونقصد به الإتجاه الآخـذ بعمود الشعر ، والذي عارضه عبد القاهر بنسبة او بأخرى ، كان يرمي الى تحديد الصور البيانية بحيث تكون وظيفتها تزيينا وزخرفة وتوضيحا للمعنى العام الذي يسبق بوجوده

---

(١) أسرار البلاغة، ص ١٠.
(٢) المصدر نفسه، ص ٣٥٠.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٤ـ١٥.

كل تعبير . فالنقاد والبلغاء لا يريدون للمجاز ان يفوق الحقيقة ، إلا من ناحية مظهرية تضفي على المعنى شيئا من الغرابة « انهم لا يريدون الجدة في الصورة مطلقة ، وإنما يريدون من وراء ما سموه الإستطراف ، إذكاء الغرابة والعبث بالعلاقات الطبيعية بين الأشياء »[1] . إلا أن هذه الغرابة وذلك العبث لا يسعهما إقامة عالم جديد على أنقاض عالم سابق ، لانهما يصدران عن المعنى العام باتجاه إستعادته وترسيخه ، ونستطيع تلمس هذا الاتجاه في تعقبنا الصور البيانية كافة على ضوء النقد العربي ، ومنها التشبيه والإستعارة .

« غلا النقاد العرب في الإعجاب المتواتر بمكانة التشبيه ، فقد رأوا فيه جانبا من أشرف كلام العرب وفيه تكون البراعة والفطنة ، ولذا جعلوه ابين دليل على الشاعرية ومقياساً تعرف به البلاغة »[2] ، وفي تحديد المرزوقي لعناصر عمود الشعر ، الاصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه[3] . ولاحتفاء النقاد بالتشبيه أسباب تعود الى كونه يساعد على إقامة التجانس بين الأشياء انه الطريقة للتمثل بالنموذج ، « فقد سيطرت فكرة النموذج على تفهم معنى التشبيه من حيث يقصد به إلحاق الناقص بالزائد »[4] . فاذا كان البدر نموذجا للحسن والأسد نموذجا للشجاعة . . . . الخ . فقد سار النقاد والبلاغيون على تقدير التشبيه كمحاولة « لفض الكلمات من دلالاتها الحقيقية إبتغاء ملئها بمعنى الجنس او النموذج الذي يهب لها كرامة متوهمة »[5] ، وما ذلك إلا لأن مشبها ناقصا يحاول الإلتحاق بمشبه به زائد عنه ومن حق المشبه به كما يقول السكاكي ان يكون اعرف بجهة الشبه وأخص بها وأقوى حالا معها »[6] ، وإلا فان التشبيه ، في الحالة العكسية ، يسمى مقلوبا . وهذا كله ليس إلا ظلا لتقدير الشعر على انه ترويج لمبادىء إجتماعية وإخراج لقيم أخلاقية .

« لم يكن إلحاق الناقص بالزائد إلا تعبيرا يلائم مقاصد الشعر الى تمجيد العظماء ،

---

(١) الصورة الأدبية ، ص ٦٧.
(٢) المرجع نفسه، ص ٤٦ ـ نقلا عن قدامة بن جعفر وابي هلال العسكري .
(٣) شرح ديوان الحماسة ، ص ٧ .
(٤) الصورة الأدبية ، ص ٥٨ .
(٥) المرجع نفسه ص ٥٧ .
(٦) المرجع نفسه ، ص ٣٢ . نقلا عن السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص ١٨٤ .

وتزيين المستقبح ، وترويج المذاهب ، وكـل أولئك اصبـح غرضـا قديما ولا علاقـة به بنظرية الشعر »[1] ، وبالتالي فانه لا يربط التشبيه كفعالية تصويرية بقدرات ذاتية يتمتع بها الشاعر وتنبع من تجـربته الشخصيـة ، فالنقـد العربي « لم يعـرف الاحتفال بـالقوى النفسية ذات الشأن في انتاج الشعر »[2] . « وعلى الرغم من المنزلة التي رفع اليها التشبيه فان النقاد ـ خلا عبد القاهر ـ لم يصدروا في بيان الجيد والرديء منه عن غير الـذوق العام ، واللباقة الاجتماعية والكياسـة العملية في غـالب الأمر »[3] ، فقـد توقف عبـد القاهر عند العلل النفسية للتمثيل الذي يعده ضربـا من التشبيه ـ فكـل تمثيل تشبيـه ، وليس كل تشبيه تمثيلا[4] ـ ويعرفه كما يلي : « التشبيه الذي هو الأولى بان يسمى تمثيلا لبعده عن التشبيه الظاهر الصريّح ما تجده لا يحصل إلا من جملة من الكلام او جملتين او اكـثر حتى ان التشبيه كلما كـان اوغل في كـونه عقليـا محضا كـانت الحاجـة الى الجملة أكثر »[5] ، ويورد من امثلتـه قولـه تعالى : « انمـا الحياة الـدنيا كـماء انزلنـاه من السماء فاختلط به نبات الأرض مما يأكل الناس والانعام حتى اذا اخذت الأرض زخرفها وأزينت وظن أهلها انهم قادرون عليها اتاها امرنـا ليلا او نهارا فجعلنـاها حصيـدا كأن لم تغن بالأمس »[6] . مشيرا الى سبب تأثيره في النفس « فـأوّل ذلك وأظهـره ان انس النفوس موقوف على ان تخرجها من خفي الى جلي ، وتأتيها بصريح بعـد مكني ، وان تردهـا في الشيء تعلمها اياه الى شيء آخر هي بشأنه اعلم ، وثقتها به في المعرفة أحكم ، نحو ان تنقلها من العقل الى الإحساس وعما يعلم بالفكر الى ما يعلم بالإضطرار والطبع ، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس او المركوز فيها من جهة الطبـع وعلى حـد الضرورة ، يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والإستحكام »[7] . وإذ يرى عبد القاهر في التمثيل إبانة وتأكيدا للمعنى لا يشير الى الدوافع النفسية لدى المؤلف او الشاعر ، بل الى الأثر النفسي لدى المتلقي ، مظهرا أثر التمثيل في تقوية المعنى ، وبالتالي إندماجه به كجزء منه . وهنا لا بد من القول ان موقف عبد القاهر من التمثيل او التشبيه بعامة ، لا

---

(١) الصورة الأدبية، ص ٦٠.
(٢) المرجع نفسه ، ص ١٠ .
(٣) المرجع نفسه ، ص ٤٩ .
(٤) اسرار البلاغة ، ص ٧٥ .
(٥) المصدر نفسه ، ص ٨٧ .
(٦) المصدر نفسه ، ص ٨٧ .
(٧) المصدر نفسه ، ص ١٠٢ .

يخلو من التناقض . فهو من جهة يدعو الى التقريب وإيضاح المقاصد عن طريق مـا هو مركوز في الطباع ، فلا يختلف بذلك عن بقية النقاد الذين يلحون على الإصابة في التشبيه اي ان على وجه الشبـه ان يكون ظـاهر الاشتـراك بين المشبـه والمشبه بـه . ومن جهة أخرى ، يستعذب التشبيه الذي يؤلف بين متباينين لما يبعث من الإستغراب ، والتعجب « فانك تجد تشبيه البنفسج في قول ابن المعتز :

ولازورديـة تـزهـو بـزرقـتـهـا بـين الـريـاض عـلى حـمـر اليـواقيتِ
كـانها فـوق قـامـات ضعفن بهـا اوائـل النـار في اطـراف كبـريتِ

أغرب واعجب ، وأحق بالولوع وأجدر ، من تشبيه النرجس بمداهن در حشوهن عقيق ، لأنه إذ ذاك مشبه لنبات غض يرف ، وأوراق رطبة ترى الماء منها يشف بلهب نار مستول عليه اليبس وباد عليه الكلف ومبنى الطباع وموضوع الجبلة على ان الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه وخرج من موضوع ليس بمعدن له ، كانت صبابة النفوس بـه اكثر ، وكـان الشغف منها أجـدر »[1] . « والتمثيل يعمـل عمل السحـر في تأليف المتباينين ، ويريك التئام عين الأضداد ، ويجعل الشيء من جهة ماء ومن أخرى نارا كما قال :

انـا نـار في مـرتـقـى نـظر الحـا سـد مـاء جـار مـع الاخـوانِ[2]

هكذا يلح عبد القاهر على ضرورة الجدة في التصوير واحداث المفاجآت في حديثه عن التشبيه .

وإذا كان النقاد العرب قد رفعوا من مكانة التشبيه ، فقد هونوا من شأن الاستعارة مـع انها « ربما كـانت أولى منـه وأجـدر بـطول التـوقف والأنـاة ، وهي بـالشعـر عـلى الخصوص ، امس رحما »[3] ، « فإصابة التشبيه ركن من اركان الشعر ، امـا الاستعارة فيكفي في أمرها التناسب الواضح القريب بين الأشياء[*] ، وكأنما كـانت الإصابـة فيها أيسـر »[4] . لقد قصـروا في تقدير اهمية الإستعمـال الإستعاري للغـة وأهمية الإدراك

---

(١) اسرار البلاغة ، ص ١١٠ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ١١١ .
(٣) الصورة الأدبية ، ص ٤٧ .
(*) عن المرزوقي ، مقدمة شرح ديوان الحماسة ، ص ٨ ـ ١١ .
(٤) الصورة الأدبية ، ص ٤٦ .

الاستعاري الذي تصدر عنه الطاقة التصويرية للشاعر التي تعبر عن طريقته في التأليف. « اننا نعيش على الإدراك الاستعاري في تعقلنا وتخيلنا، في يقظتنا ونومنا. « ان الخيال الإنساني جزء هام من الوجود، وبينه وبين الأشياء انسجام ضروري، وحين يحس الشاعر هذا الإنسجام يكون في قلب الحقيقة، وغالبا ما يكون في قلب الإدراك الإستعاري »[1]. « واستعمال الكلمات في دلالات حسية وغير حسية طالما انتج معاني تُخيّل آنا انها مجردة على حين تكون غامضة فحسب. لذا يدخل الغموض من باب الاستعارة حيث يضطر المرء الى ان يعبر عن إدراكات غير حسية بإصطلاحات وحدود حسية »[2].

« فالإستعارة إذا، ليست في اي مجال من مجالاتها، عنصرا إضافيا بل هي المخرج الوحيد لشيء لا ينال بغيرها، ليست الاستعارة عنصرا خارجيا على التفكير »[3]. انها قوام التصوير الشعري، الذي ينبثق من التجربة الشعورية والقوى النفسية لدى الشاعر «ففي علم النفس، تعني كلمة (صورة) إعادة انتاج عقلية، ذكرى لتجربة عاطفية، او إداركية ليست بالضرورة بصرية »[4]. « ويقول آي. ا. ريتشاردز في كتابه (مباديء النقد الأدبي)، ان ما يعطي الصورة فاعليتها ليس حيويتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعيا بالاحساس، تأتي فاعلية الصورة من كونها بقية وتمثيلا للإحساس »[5]. « ولم يعرّف عزرا بوند Ezra Pound، منظر العديد من الحركات الشعرية « الصورة »، بانها تمثيل مرسوم، بل عرّفها بانها تلك التي تقدم عقدة « فكرية » وعاطفية في برهة من الزمن، وهي توحيد لأفكار متفاوتة »[6] واذا كان الإدراك الإستعاري ينشيء علاقات جديدة بين الأشياء والمدركات، فان الاستعارة تركيب عضوي، يقابل التركيب المنطقي الذي يتصف بالآلية في حين ان التركيب الفني العضوي » يعني ان علاقة الجزء بالجزء، تتضمن في ذاتها ـ علاقة الجزء بكل التعبير،

---

(١) الصورة الأدبية، ص ٧.
(٢) المرجع نفسه، ص ١٢٨.
(٣) المرجع نفسه، ص ١٤٧.
(٤) ويليك رينيه ووارين اوستن، نظرية الأدب، المجلس الأعلى للفنون، تر. محيى الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، ط ١، ١٩٧٢، ص ٢٤٠.
(٥) المرجع نفسه، ص ٢٤١.
(٦) المرجع نفسه، ص ٢٤١.

فعناصر الاستعارة لا معنى لها إلا من حيث ارتباطها بذلك المجموع الذي تخلقه بوساطة ما بينها من تفاعل ، وبعبارة اخرى ، يقتضي الفهم العضوي لبنية الاستعارة ان نقول : ان الاستعارة تقدم الينا حدودا لا وجود كامل لها في خارج التعبير الذي انتجته هي نفسها »[1] ، وذلك « ان النشاط الجمالي كما يعبّر كروتشه لا يعرف التجزئة ، ولا يمكن ان يعبر عن مضمون في المجال الروحي بعبارتين اثنتين ، على عكس ما ألّف البلغاء »[2] .

فالعلاقة التي الحّ عليها البلاغيون العرب بين المستعار والمستعار له علاقة تناسب وتقارب ، في حين ان هذه العلاقة ـ إذا ما اردنا ان نقدّر الاستعارة كفاعلية رئيسية داخل البناء الأدبي وألا نعدّها ذات قيمة خارجية ، كما اراد لها هؤلاء البلاغيون ـ هي علاقة تفاعل وتوتر ، « ويمثل ريتشاردز لذلك بقوله : ان الطرفين يشبهان رجلين يمثلان معا ، نحن لا نفهم هذين الرجلين فهما أفضل بان نتوهم انهما يندمجان ليكونا رجلا ثالثا ليس احدهما ، فالتمييز بين الطرفين سمة الاستعارة الحيّة ، ذلك ان صفة الاستعارة الميتة او المبتذلة ان الحدود تلتحم فيها التحاما حتى عدنا لا نرى بينها فرقا ، فالوحدة علامة الموت والابتذال ، والتميز والاثنينية علامة النشاط والحياة والتوتر »[3] .

من تعريفات الاستعارة لقدامة بن جعفر وابن المعتز والقاضي الجرجاني والرمّاني والآمدي والعسكري والسكاكي وابن الأثير . . . وغيرهم[4] الذين تناولوها لونا من ألوان البديع ، يتضح لنا انهم يجمعون على كون الاستعارة من محاسن الكلام ، تساعد على ايضاح المعنى وتحسين الصورة . « ومن هذه التعريفات تتجلى الحقائق التالية :

١ ـ الإستعارة ضرب من المجاز اللغوي علاقته المشابهة دائما بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي .

٢ ـ وهي في حقيقتها تشبيه حذف احد طرفيه .

---

(١) الصورة الأدبية ، ص ١٤٢ .
(٢) المرجع نفسه ، ص ١٤٦ .
(٣) المرجع نفسه ، ص ١٤٢ .
(٤) را ، علم البيان ×١٧٢ ـ ١٧٤ . او الصور البيانية ، ٢٥١ ـ ٣٠٧ .

٣ - تطلق الإستعارة على إستعمال اسم المشبه به في المشبه ، فيسمى المشبه به مستعارا منه والمشبه مستعـاراً له ، واللفظ مستعارا .
٤ - قرينة الإستعارة التي تمنع من إرادة المعنى الحقيقي قد تكون لفظية او حالية »[١] .

« لم يكن في وسع النقد العربي ان يرفع الاستعارة الى افق أعلى لأن النقاد يعزفون ، أدركوا ذلك ام لم يدركوا ، عن ان يتصوروا الشعر نتاج عبقرية الانسان . الشعر نتاج عبقرية في اللغة »[٢] ، « وادمنوا على أعتبار المجاز حلية لفظ وزينته لأن حبّ اللفظ كان استجابة مضمرة لأعمق ظاهرة في النقد العربي الذي لا يفهم بمعزل عن التيار الديني »[٣] .

وإذا كان عبد القاهر الجرجاني قد اعترض على أنصار اللفظ انتصارا للمعنى ، فانه لم يختلف عن غيره من النقاد في موقفه من الإستعارة ، بل توخى فيها - كغيره - عدم البعد وإظهار المعنى الخفي « فانك لترى بها الجماد حيا ناطقا ، والأعجم فصيحا ، والأجسام الخرس مبينة ، والمعاني الخفية بادية جلية »[٤] ، وعنده ان « ملاك الإستعارة تقريب الشبه ومناسبة المستعار للمستعار منه »[٥] . وبما انه يشير الى غلط القائلين بالمجاز اللفظي فإنه يجعل الإستعارة من المجاز العقلي « فالصميم الخالص من الإستعارة حده ان يكون الشبه مأخوذا من الصور العقلية وذلك كاستعارة النور للبيان والحجة الكاشفة عن الحق المزيلة للشك النافية للريب كما جاء في التنزيل من نحو قوله عزّ وجلّ (اتبعوا النور الذي أنزل معه) وكاستعارة الصراط للدين من قوله : (اهدنا الصراط المستقيم)[٦] ويجعل الإستعارة المكنية ابلغ من التصريحية « لما فيها من إعمال الفكر وقوة التأمل »[٧] .
هذا وإن كان عبد القاهر يتفرّد بإشارات فذّة ، يكاد يرى الإستعارة من خلالها مقصودة لذاتها ، لم تستدع لأغراض تزيينية « فاذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعزّ منها »[٨] .

---

(١) علم البيان ، ص ١٧٤ .
(٢) الصورة الأدبية ص ١٠٧ .
(٣) المرجع نفسه ، ص ١٠٨ .
(٤) اسرار البلاغة ، ص ٣٣ .
(٥) المصدر نفسه ، ص ٣٤٦ .
(٦) المصدر نفسه، ص ٤٩ .
(٧) الصور البيانية ، ص ٢٧٩ .
(٨) اسرار البلاغة ، ص ٣٣ .

لقد رأى النقاد جميعهم في الاستعارة مستوى أدنى من التشبيه في التعبير عن المعاني العامة، لقد جعلوها من البديع، بل من اهم ضروبه اي انها «الى التعمل والزينة اقرب منها في خيال النقاد، الى النظم والصياغة العربية الأصيلة التي يعقد التشبيه احد اركانها»[1]. وقد يكون ذلك مما حدا عبد القاهر على القول ان الاستعارة ليست من التخييل حدسا منه بخصائص للتأليف الشعري أكثر غموضا ودقة، لا يفي تعريف الاستعارة الشائع بتلمسها، ومنها الجمع بين النقائض او المشابهة بين المتباينات «فالشاعر يجمع بين المتباعدات جمعا قد يستبقي من خلاله معنيي التقارب والتباعد معا»[2]، وتنتج عنه المباغتة التي اشار عبد القاهر الى اثرها النفسي.

يتضح مما تقدم، ان النقد العربي حاول ان يحدّ من امكانيات الاستعمال الاستعاري، انسجاما مع ضرورة الاستجابة لذوق عام، يعبّر عنه عمود الشعر الذي جعل المرزوقي من عناصره التناسب بين المستعار والمستعار له لكي تكون الاستعارة مقبولة، ذلك ان لها حدودا معلومة يجب ألا تتجاوزها كما يعبّر الآمدي في قوله: «وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه او يدانيه، او يشبهه في بعض أحواله، او كان سببا من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه، ان للإستعارة حدا تصلح فيه، فاذا جاوزته فسدت وقبحت»[3].

أظهر النقد العربي خوفه من ان يؤدي الاستعمال الاستعاري الى توليد المعاني الجديدة، وبالتالي الى اهتزاز النظام الشكلي المتمثل بعمود الشعر «فالكثير من النقد الموجه الى استعارات ابي تمام مصدره التشبث بالمدلولات التي يكاد يقرّها الجميع، ولا تقبل تغيرا»[4]، وذلك ان القدماء كما بيّن الآمدي وابن المعتز «وصلوا في إنشاء الإستعارة الى حدود تجاوزها ابو تمام فافسد صياغتها والتعبير بها»[5].

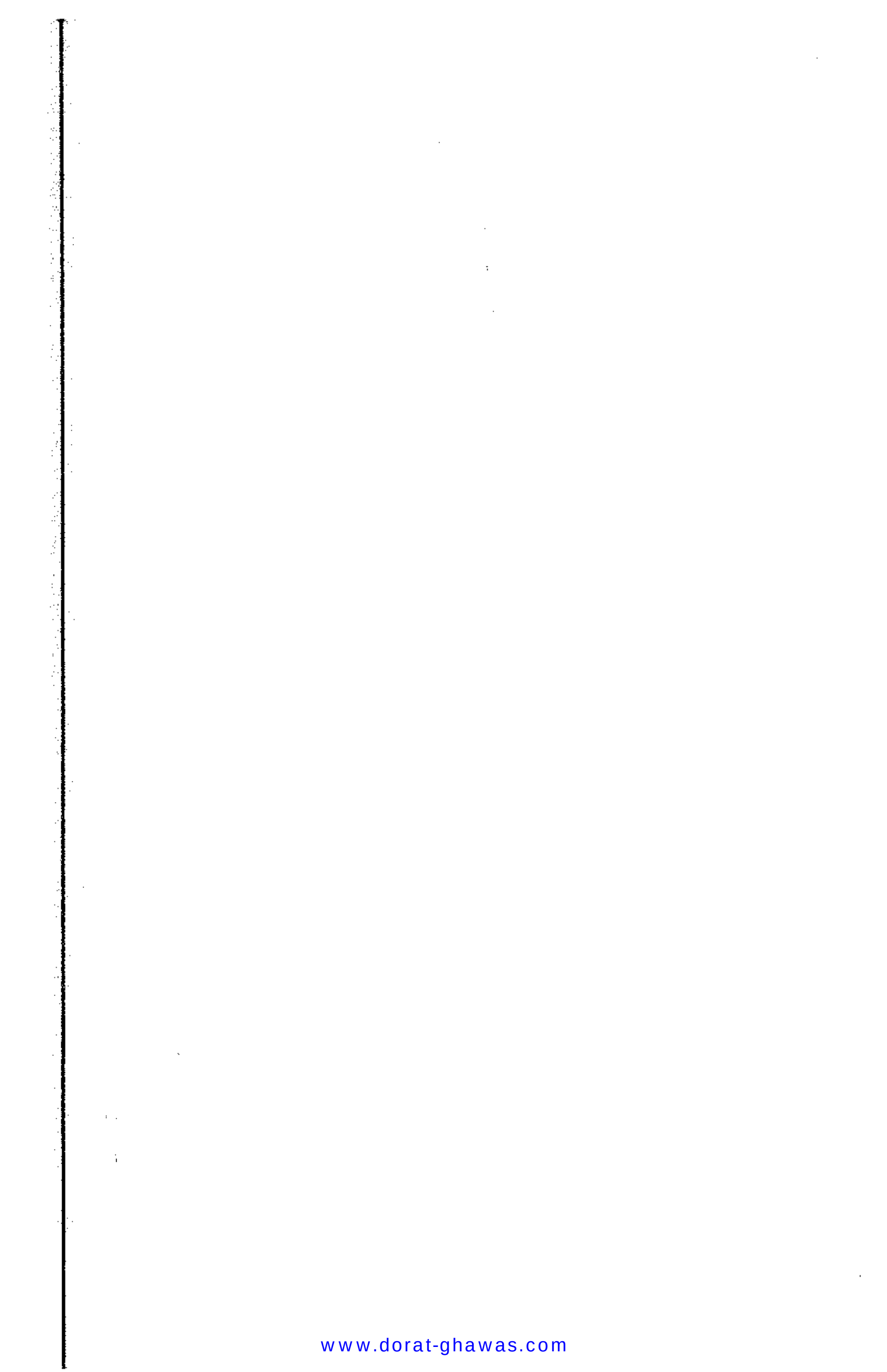
يبدو هذا النقد في تنظيره للإستعارة، كأنه يريد القبض عليها مخافة ان تفلت من تحديداته، فسعى إلى أن يجعل منها مجرّد تزويق خارجي، فالإستعارة فيه «لا تزيد على

---

(١) الصورة الأدبية، ص ١٠٩.
(٢) المرجع نفسه، ص ١٤١.
(٣) المرجع نفسه، ص ٩٧ - ٩٨. عن الآمدي، الموازنة، ص ١٠٧.
(٤) المرجع نفسه، ص ٩٧.
(٥) المرجع نفسه، ص ٩٨.

لجربة قديمة جديدة الإخراج »[1] . بعبارة أخرى ، سار النقد العربي بإتجاه الحيلولة دون تأويل المعنى ، وذلك إنسجاما مع تصوره لمادّة الشعر فقد « نظر الى المادة او المعنى في الشعر منذ القدم باعتباره فكرة محددة او قيمة خلقية ، وعبّر عن المعنى العاطفي بانه من قبيل اللفظ الرائع والتأليف الجيد ، وما الى ذلك من تعبيرات ينتسب فيها الفضل الى ما يسمونه اللفظ »[2] ، وكان في تنظيره للإستعارة والمجاز او للبيان بعامّة ، يجاهد ضد هذا التأويل ، إبقاء على المعاني العامّة المستمرة في الزمن ثابتة في جواهرها ، لا تشكل المعاني الخاصة الا حللا خارجية لها . وإذا كان عبد القاهر قد أوّل المعنى نحويا ، ولم يختلف عمقياً عن غيره في موقفه من الاستعارة ، بل حاول ان يفتح كوّة لتأويل المعنى بيانيا في بحوث عقدها في التخييل ومعنى المعنى ، وشكل بذلك علامة فارقة للنقد العربي من الناحية البيانية ، فان هذا النقد بعامة ، قد اتخذ من علم البيان ، كما قسّم وفصّل واخذ يدرس فيما بعد ، سلاحا من اسلحة عمود الشعر ، لا يضيف حقا الى فهم المعنى عنصرا جديدا . وما كنا قد استخلصناه سابقا بشأن « المعنى الخاص » من انه ذو وجود مفترض ، لا يعدو كونه مظهريا ، يكسو المعنى العام سطحيا دون ان يمسّه في العمق ، نستطيع ان نستخلصه بشأن « المعنى البياني » الذي نجده في النظرية النقدية « عمود الشعر » مجرد زيادة خارجية ، يضفيها الأسلوب البياني على مظهر المعنى العام ، وتستحسن بقدر ما تكون موضحة له . فاذا كان المعنى العام يتصف بالأولية والثبات فالمعنى البياني قوامه الوضوح والتنميق . وباختصار ، تتلخص نظرية المعنى في عمود الشعر بالعبارة التالية : هناك المعنى العام السابق في وجوده لكل تعبير والثابت في جوهره عبر الزمن ، وليس « المعنى الخاص » و« المعنى البياني » سوى إيضاح وتزيين له .

(١) الصورة الأدبية ص ١٠٥ .
(٢) المرجع نفسه ، ص ٩٣ .



الباب الثالث

المستوى الايقاعي لشكل القصيدة

الفصل الأول : الشعر والنثر
الفصل الثاني : الوزن
الفصل الثالث : القافية

فرق النقاد العرب بوضوح بين الشعر والنثر ، وجعلوا الفارق بينهما قائما في الوزن والتقفية ، لذلك كان المستوى الايقاعي عندهم مستوى لا غنى للقصيدة عنه . فاعتنوا به ووضعوا له المعايير والقواعد. وإذا كانت هنالك بالنسبة الى المستوى الآخر للقصيدة، ونقصد به المعنى ، آراء نقدية مخالفة او مناقضة لما اتت به نظرية « عمود الشعر » كآراء عبد القاهر الجرجاني ، فإننا لا نجد بين النقاد خلافا بشأن الأوزان والقوافي واهميتها في البناء الشعري . لذا ، سنخصص هذا الباب لدراسة المستوى الإيقاعي للقصيدة وذلك في ثلاثة فصول : يبين الفصل الأول كيف فرّق النقد العربي بين الشعر والنثر ، وهل تنبّه الى اختلاف بين بنية التعبير الشعري وبنية التعبير النثري ، بينما يبحث الفصل الثاني في مفهوم الوزن لدى النقاد والعروضيين خصوصا انّ هؤلاء قد جعلوا بحور الخليل قوالب إيقاعية للشعر دعوا إلى الإلتزام بها ، أما الفصل الثالث فسوف يتناول رؤ ية النقاد والعروضيين العرب الى القافية من حيث هي ظاهرة مكملة للوزن .

الفصل الأول

الشعر والنثر

كثيرا ما ينحصر الكلام على شكل القصيدة ، في كلام على لغتها الشعرية ، وذلك يؤكد الخصائص الشكلية لمادة الشعر (الكلمات) ، فقد قال سوسير : « اللغة شكل لا مادة »[1] . ووجدت الدراسات الشكلية الحديثة ان اللغة الشعرية ذات بنية تميزها عن بنية الكلام النثري « فالنثر والشعر يميزان داخل اللغة نفسها نموذجين مختلفين في الكتابة »[2] .

وإذ يميز جان كوهين ، في كتابه « بنية اللغة الشعرية » بين هذين النموذجين ، يستبعد المقولات البلاغية القديمة في ان الشعر نثر يضاف اليه شيء آخر (كالوزن مثلا) . انه يرى الشعر نقيضا للنثر « فالشعر ليس مجرّد اختلاف عن النثر فحسب ، بل انه كذلك يتعارض معه ، فهو ليس « اللانثر » ، بل « نقيض النثر » ، الكلام النثري يعبّر عن الفكرة وهذه هي إستدلالية بحد ذاتها مما يعني ان النثر يمضي من الأفكار الى الأفكار . ولقد شبه ديكارت الفكرة بسلسلة ، وهذا التشبيه صحيح مع تحفظ بسيط وهو ان حلقات السلسلة متطابقة في حين ان عناصر الفكرة وعناصر الكلام الذي يعبّر عنها ،

---

(١) Cohen, Jean, Structure du Language Poetique, Flammarion, Paris, 1966, P. 28.

(٢) المرجع نفسه ، ص ٢٩ .

تختلف جميعها ، بعضها عن بعض ، وإن مقالة تكرر الكلمات نفسها او الجمل نفسها ، ليست مقالة بل جعجعة كلام »[1] .

ويقيم كوهين الفصل بين النثر والشعر على إختلاف شكل المعنى (او بنيته) في الصيغة الشعرية عنه في الصيغة النثرية رافضا المقابلة التقليدية بين الشكل والمعنى : « في اللغة ، نقابل عادة الشكل بالمعنى ناسبين للشكل المستوى الصوتي وحده ، ويجب علينا في الحقيقة ان نميز بين مستويين شكليين : الأول على صعيد الصوت ، والثاني على صعيد المعنى . فللمعنى شكل (او بنية) يتغير عندما تنتقل من الصيغة الشعرية الى ترجمتها النثرية فالترجمة تحافظ على مادة المعنى لكنها تفقدها الشكل »[2] . « ولأن الشكل هو لسان حال الشعر ، فترجمة القصيدة الى النثر يمكن ان تكون صحيحة الى ابعد مدى نريده ، إلا أنها لا تحتفظ في الوقت ذاته بأي قدر من الشعر »[3] .

وفي كلامه على خصوصية البنية للتعبير الشعري يركز كوهين على طبيعة العلاقات النحوية في الشعر مما يذكرنا بكلام عبد القاهر الجرجاني على معاني النحو التي هي في نظره اساس النظم .

لم يجد كوهين في الوزن عنصرا يضاف الى النثر تحقيقا للشعر ، فالوزن عنده « لا يوجد إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى ، انه تركيب صوتي ـ دلالي . وبذلك يتميز عن سائر وسائل النظم كالإستعارة مثلا التي تندرج في المستوى الدلالي فقط »[4] . وإذا كان الشعر ، حسب كوهين ، نقيضا للنثر ، فانه من جهة أخرى ، يحتضنه على نحو ما : « الشعر دائري ، والنثر خطوطي . وهذا المظهر المتناقض يبرز للعيان ، ومع ذلك لم يقم له علم الشعر ادنى اعتبار إطلاقاً ، فلقد جعل هذا العلم من « الرجوع » سمة منعزلة ، تزاد من الخارج الى الكتابة بهدف منحها بعض المزايا الموسيقية ، في حين ان التناقض يكون البيت ، لأنه ليس بكامله بيتا اي رجوعا ، فلو كان كذلك لما استطاع ان يحمل معنى ، وبما انه يحمل معنى فانه يظل خطوطيا . فالكتابة الشعرية هي شعر ونثر في آن . قسم من عناصرها يحقق الرجوع بينما يحقق القسم الآخر الخطوطية العادية للكلام .

(١) Structure du language poétique ، ص ٩١ .
(٢) المرجع نفسه، ص ٣٧.
(٣) المرجع نفسه ، ص ٣٦ .
(٤) المرجع نفسه ، ص ٥٢ .

وهذه العناصر الأخيرة تعمل في الإتجاه العادي للتفريق في حين ان العناصر الأولى ، تعمل على العكس من ذلك ، في الإتجاه اللاتفريقي »[1] .

هكذا تكون الكتابة الشعرية ، كما يوضح كوهين ، دائرية على المستوى الصوتي (الإيقاعي) وخطوطية على المستوى المعنوي (الدلالي) ، وتسعى الى تحقيق الموازاة بين هذين المستويين المتناقضين من ناحية تشابه الأصوات واختلاف الدلالات : « الشعر كالنثر ، يؤلف مقالة ، أي أنه يقوم برصف مجموعات من الألفاظ مختلفة صوتيا . لكن الشعر يغلف خط الاختلافات الدلالية بمجموعة كاملة من التشابهات الصوتية ، وعلى قدر ما يقوم بذلك يكون شعرا »[2] .

في النظريات الحديثة ، يتداخل المستويان الصوتي والدلالي (الإيقاعي والمعنوي) للغة الشعرية ، إذ يتعذر الكلام على واحد منهما بمعزل عن الآخر . يقول بيار جيرو : « تتنامى القصيدة على خط مزدوج : الشكل اللغوي المعبر عن المعنى ، والتشكل العروضي المعبر عن التناغم . هناك ايضا النبر الذي ينهض بالمادة اللغوية (الكلمات) كلها . فطريقة الأداء للنص تنبعث من الانفعال كما تبعث عليه ، للنبر والإنفعال وظيفتان متبادلتان ، متقابلتان ، إذ ان الشاعر يغني ليعبر عن فكرته بمقدار ما هو يعبر ليغني »[3] .

لا يمكن للشعر ان يكون تأليفا لعناصر مستقلة أساسا . انه حادثة لغوية يقوم على تفاعل عناصر حيوية : « فالشعر ليس فقط ، صوتا ومعنى ، بل انه (فعل) و(كيفية) لاتحادهما ، انه حدث لغوي وفن في التعبير »[4] .

ان إقامة الحد بين الشعر والنثر في النقد العربي ، أوضح مما هي عليه في الدراسات الحديثة التي أشرنا الى بعض منها ، وذلك عائد الى الفهم التركيبي للعملية الشعرية الذي انطوى عليه النقد العربي ، . الفهم الذي يفترض وجود مقومات اساسية في استقلال بعضها عن بعض (معنى ، لفظ ، وزن . . . الخ) ، يعمد الشاعر الى تركيبها

---

(١) Structure du Language poetique p. 95.

(٢) المرجع نفسه ، ص ٩٢ .

(٣) Giraud , Pierre, Essais de Stylistique, éditions. Klincksieck, Paris 1969, P. 219.

(٤) المرجع نفسه ، ص ٢٢٢ .

تركيبا آليا ، ويسعى في خلال ذلك الى تحقيق ما امكنه من التآلف والانسجام . لذلك فإننا نجد الشعر في معظم هذا النقد نثرا أضيفت اليه عناصر أخرى ، وليس من الصعب تفسير ذلك اعتمادا على فهمهم ، للمعنى الذي يوجد اولا ، قبل الشعر ، او القصيدة . ونقله الى القصيدة لا يغير من طبيعته في وجوده الأول، في النثر ، او حتى قبل النثر ، لأن المعاني العامة في المنظور النقدي التقليدي (عمود الشعر) هي القيم او الأصول التي تسبق اللغة . هكذا يكون الشعر نظما للنثر ، هذا ما عبر عنه ابن طباطبا في تعريفه للشعر بأنه : « كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي ان عدل عن جهته مجته الأسماع ، وفسد على الذوق . ونظمه محدود معلوم فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج الى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به ، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه »[1] .

فالعروض ، عند ابن طباطبا ، ضروري للشعر ، إلا أنه غير كاف ، انه ميزان الشعر لكنه لا يغني من اضطرب عليهالذوق ، والنظم ، يقتصر عنده ، على تخير الألفاظ والوزن اولا . والصياغة في مرحلة تالية ، مما يترتب عليه فهم آلي لعملية الإبداع « باعتبارها عملية تقوم على مراحل متعاقبة اولها مرحلة التفكير ثم مراحل الصياغة »[2] . ونورد فيما يلي كيف تصور ابن طباطبا آلية بناء القصيدة : « إذا أراد الشاعر بناء قصيدة ، مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا ، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يسلس له القول عليه . فاذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه اثبته ، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه ، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله . فاذا كملت له المعاني ، وكثرت الأبيات وفّق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها . ثم يتأمل ما قد أداه اليه طبعه ونتجته فكرته ، يستقصي إنتقاده ، ويرمّ ما وهى منه ، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية ، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني ، واتفق له معنى

(١) ابن طباطبا ، عيار الشعر ، دار الكتب العلمية ، ط ١ ، بيروت ، ١٩٨٢ . ص ٩ .

(٢) عصفور ، جابر ، مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي) ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ط ٢ ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ٢٩ .

آخر مضاد للمعنى الأول ، وكانت تلك القافية اوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول ، نقلها الى المعنى المختار الذي هو احسن ، وأبطل ذلك البيت او نقض بعضه ، وطلب لمعناه قافية تشاكله . . . الخ »[1] .

فالشاعر ، حسب « (مفهوم الصّنعة)[2] لابن طباطبا ، يفكر نثرا يأتي بمعانيه من النثر ليصوغها او لينظمها شعرا . فابن طباطبا لا يلحظ ، بالتالي ، التباين في بنية المعنى بين الصيغة الشعرية والصيغة النثرية . المعنى عنده نثري في كل حال وإنما الشعر نظم يقوم على عناصر الصياغة من تخير وتركيب وإستنساب وتنقيح . . . . الخ . وفي هذا لا « لا يجد ابن طباطبا مفرا من قبول فكرة الجاحظ عن المعاني الملقاة في الطريق ، فيرد براعة الصنعة ، او براعة الشعر ، الى عملية نظم المعاني وإعادة ترتيبها . لكنه يتميز عن الجاحظ بأمرين : أولهما انه يدرك تفاوت المعاني من حيث قيمتها ، فلا يسوّي بينها كما فعل الجاحظ في عبارته المشهورة عن المعاني الملقاة في الطريق ، وثانيهما انه يفهم العلاقة بين المعاني والألفاظ فهما ارحب ، يسّوي بين المعنى والمحتوى كما يسوي بين الشكل والألفاظ »[3] ، وان كان في ذلك متأثرا بالمفهوم الفلسفي للعلاقة بين المادة والصورة المستمدة من الثقافة اليونانية .

هذا التوحيد الذي اقره ابن طباطبا بين المعنى الشعري والمعنى النثري جعله يقارب بين القصيدة والرسالة ، فرأى ان « الشعر رسائل معقودة والرسائل شعر محلول »[4] . فالمعنى الشعري ، عنده ، مستقل عن شكله الوزني ، إذ « الوزن في تقدير ابن طباطبا مجرد قالب خارجي »[5] ، وقد أدّى به ذلك الى افتراض لذتين يولّدهما الشعر : اللذة الحسية ـ الإيقاع ، واللذة العقلية ـ المعنى . ومفهوم ابن طباطبا لوحدة القصيدة مفهوم منطقي « يرد الوحدة الى تناسب منطقي بين عناصر ثابتة ، ذات كيان متميز ، بدل ان يردها الى تناغم حيوي بين عناصر متفاعلة »[6] . وعيار الشعر عنده مجموعة من المعايير

(١) عياد الشعر ، ص ١١ .
(٢) راجع ، مفهوم الشعر ، ص ١٧ ـ ٧١ .
(٣) مفهوم الشعر ، ص ـ ط .
(٤) عيار الشعر ، ص ٨١ .
(٥) مفهوم الشعر ، ص ٤٩ .
(٦) المرجع نفسه ، ص ٦٢ .

الاخلاقية « كاعتدال الوزن وصواب المعنى ، وحسن الألفاظ »[1] ، لا تقدم مصطلحات نقدية دقيقة بقدر ما تشير الى مهمة محددةعلى الشعر تأديتها .

يمكن فهم آراء ابن طباطبا هذه على ضوء نظرته للمعنى مستقلا عن شكل التعبير ، إذ أنه يفصح عن رغبته في التصدي لمحنة الشاعر المحدث الذي لا سبيل له الى توليد المعاني تلك التي قد استنفدها الأقدمون : « فالمحنة على شعراء زماننا في اشعارهم اشد على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا الى كل معنى بديع ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة »[2] .

لذلك ، فقد وضع ابن طباطبا مفهومه في الصنعة ليخرج الشاعر المحدث من مأزقه . ألم يكن ابن طباطبا يعبّر عن محنة الناقد في عدم فهمه لمحنة الشاعر ؟

تشير آراء ابن طباطبا ، الى تأثر النقد العربي بالمنطق ، فقد عملت جهود الفلاسفة والمتكلمين على تعميق هذا التأثر لما نقلوه عن اليونانيين من علوم ، وقد بدت للمنطق هيمنته على النقد اكثر ما بدت عند قدامة بن جعفر ، عندما أخذ يحصي عناصر الشعر ، وعدد التآلفات اللازمة بين تلك العناصر مطورا مفهوم ابن طباطبا للمعنى وذلك بربطه بعلاقات داخل العملية الشعرية تقضي على استقلاله التام ، قبل القصيدة ، تقضي على التساوي بين المعنى الشعري والمعنى النثري ، وقد عرّف قدامة الشعر بانه « قول موزون مقفى يدل على معنى »[3] ، ثم جعل التسجيع والقافية بنية الشعر عندما قال : « بنية الشعر ، إنما هو التسجيع والتقفية ، فكلما كان الشعر اكثر اشتمالا عليه كان ادخل له في باب الشعر وأخرج له من النثر »[4] . فالوزن عنده ، كما عند ابن طباطبا يميز الشعر من النثر إلا أنه لا يكفي وحده ، إذ يتطلب الشعر تناسبا لا يتطلبه النثر ، فالتناسب ، وإن كان مصطلحا غير دقيق ولا يفي بأغراض نقدية واضحة ، كان هاجس النقاد العرب جميعا وكأنهم كانوا يحدسون بعناصر متناقضة للشعر ينبغي على الشاعر ان يؤلف فيها بينها بشكل يوفر لها الإنسجام . لقد عبر قدامة عن هذا التناسب

---

(١) عيار الشعر ، ص ٢١ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ١٥ .
(٣) نقد الشعر ، ص ١٥ .
(٤) المصدر نفسه ، ص ١٦ .

بكلمة التآلف ، فلما عرف الشعر وجعله قائما على اربعة عناصر هي : المعنى ، اللفظ ، الوزن ، القافية ، عمد الى تقسيمه الى ثمانية أجناس هي «الأربعة المفردات البسائط التي يدل عليها حده ، والأربعة المؤتلفات : ائتلاف اللفظ مع المعنى ، ائتلاف اللفظ مع الوزن، ائتلاف المعنى مع الوزن، ائتلاف المعنى مع القافية »[1]، ولهذا التقسيم تعليل منطقي نجده فيما يلي : « انه لما كانت الأسباب المفردات التي يحيط بها حد الشعر على ما قدمنا القول فيه اربعة هي : اللفظ والوزن والمعنى والقافية ، وجب بحسب هذا العدد أن يكون لها ستة أضرب من التأليف ، إلا أني وجدت اللفظ والمعنى والوزن تأتلف ، فيحدث من ائتلافها بعضها الى البعض معان يتكلم فيها ، ولم أجد للقافية مع واحد من سائر الأسباب الآخر ائتلافاً ، إلا أني نظرت فيها فوجدتها من جهة ما انها تدل على معنى ، لذلك المعنى الذي تدل عليه ائتلاف مع معنى سائر البيت ، فاما مع غيره فلا ، لأن القافية انما هي لفظة مثل لفظ سائر البيت من الشعر ، ولها دلالة على معنى كما لذلك اللفظ ايضا ، والوزن شيء واقع على جميع لفظ الشعر الدال على معنى ، فاذا كان ذلك كذلك فقد انتظم تأليف الثلاثة الأمور الأخر ائتلاف القافية ايضا ، إذ كانت لا تعدو انها لفظة كسائر لفظ الشعر المؤتلف مع غيره ، فاما من جهة ما هي قافية فليس ذلك ذاتا يجب لها ان يكون لها به ائتلاف مع شيء آخر ، إذ كانت هذه اللفظة انما قيل فيها : انها قافية من اجل انها مقطع البيت وآخره ، وليس انها مقطع ذاتي لها ، وإنما هو شيء عرض لها بسبب أنه لم يوجد بعدها لفظ من البيت غيرها ، وليس الترتيب ، وأن لا يوجد للشيء تال يتلوه ، ذاتا قائمة فيه فهذا هو السبب في أن لم يكن للقافية من جهة ما هي قافية تأليف مع غيرها . فاما من جهة ما تدل عليه فان ذلك تأليف معنى الى ما يتألف معه ، إلا أني نسبته في هذا الكتاب إلى القافية على سبيل التسمية ، وإن أراد مريد أن ينسب ذلك إلى أنه تأليف معنى القافية الى ما يتألف معه لم اضايقه، فصار ما حدث من أقسام ائتلاف بعض هذه الأسباب الى بعض اربعة وهي : ائتلاف اللفظ مع المعنى ، وأئتلاف اللفظ مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن ، وائتلاف المعنى مع القافية ، وصارت اجناس الشعر ثمانية وهي الأربعة المفردات البسائط التي يدل عليها حدّه، والأربعة المؤتلفات منها »[2] .

(١) نقد الشعر، ص ٢٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٣-٢٤.

ان تأثيرات المنطق بادية بوضوح في مؤلفات قدامة وبالأخص في « نقد الشعر » و « نقد النثر » ، ويجدر بنا ان نشير هنا ، الى التفرقة التي اقامها قدامة بين الشعر والنثر : « الشعر محصور بالوزن ، محصور بالقافية ، يضيق على صاحبه . والنثر مطلق غير محصور فهو يتسع لقائله »[1] ، إلا أنه لا يرى الوزن كافيا لتسمية الكلام شعرا ، فالشاعر « إنما سمي شاعرا لأنه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره . وإذا كان إنما يستحق اسم الشاعر بما ذكرنا فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر وان اتى بكلام موزون مقفى »[2] .

« لقد استوعب قدامة الدرس الأرسطي الذي يرد علّة الجمال في الفن الى الشكل وإلى الكيفية التي تتناغم بها الأجزاء في كل موحد ينطوي على لذة التناسب »[3] . لذلك فإنه يفصل القول حول مزايا المؤتلفات الأربعة التي يجب ان تتوفر تحقيقا لذاك التناسب ، كما يفصّل القول في العيوب التي ينبغي تجنبها مخافة الإخلال به . ذلك ان قدامة قد صرف جهده في كتابه « نقد الشعر » الى تخليص جيده من رديئه ، خدمة لغاية الشعر الأخلاقية كما جاء عن ارسطو من ان جمالية الشكل لها محتواها الأخلاقي او الإيجابي بصفة عامة ، فالغاية النهائية للشعر ترتبط بتأكيد مفهوم الفضائل في نفس المتلقي ، ولذلك وجب على المعاني الشعرية ان تنزل عند حكم المنطق « لأن العيب المنطقي عيب فاحش غير مخصوص بالمعاني الشعرية بل هو لاحق بجميع المعاني . هكذا لم يفلح قدامة في تمييز النقد عن المنطق »[4] .

كانت جهود ابن طباطبا وقدامة بن جعفر ، إضافة إلى آراء الجاحظ المنثورة في كتبه الكثيرة ، وخاصة نظريته في المعاني المطروحة ، تأصيلا للإتجاه الذي ساد النقد العربي فيما بعد ، في التفريق بين الشعر والنثر . والنظم ، في هذا الإتجاه ، طريقة في التأليف معلومة محدودة لها قواعدها المعروفة التي يمكن تعلمها ، انها إقامة الوزن او العروض ، هذا مع أن النقاد المشار اليهم قد تنبهوا إلى أن الوزن بذاته لا يكفي للشعر إذا لم يكن مطبوعا ، إذا لم يكن متمتعا بمزايا أخرى كالتي يلحّ عليها الجاحظ من سهولة المخرج ،

---

(١) قدامة بن جعفر ، نقد النثر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ٧٥ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٧٦ .
(٣) مفهوم الشعر ، ص ٨٥ .
(٤) المرجع نفسه ، ص ١٠٩ .

وكثرة الماء ، وجودة السبك . . . الخ . ويقف وراء هذا الإتجاه ـ كما سبقت الإشارة ـ فهم للمعنى الشعري يجعله مساويا للمعنى النثري . هذا ، وإن كان قدامة قد ربطه اكثر فأكثر بعملية التأليف الشعري نفسها . وما تتضمنه من شبكة للعلاقات بين مختلف عناصر هذا التأليف . والمفارقة التي نجد الاتجاه المذكور واقعا فيها ، تنبع من كونه يسعى الى التحديد الدقيق ، الى قياس الشعر بميزان ذهبي من جهة اعتماده على المنطق كما يبدو اكثر ما يبدو عند قدامة ، ويرسو في الوقت نفسه على مصطلحات وتعريفات شديدة العمومية ، لا تساعد في عملية التناول النقدي للنصوص بقدر ما تنمّ عن نوايا اخلاقية تجاه الشعر تتلخص بضرورة تقربه من نموذج يوحي بانه معروف ولا يخفى على الذوق السليم . من هذه المصطلحات مثلا : شرف المعنى ، صحة الطبع ، إصابة الوصف . . . . الخ .

ما يهمنا الآن هو الإشارة الى ان هذا الإتجاه الأوّل الذي كان منطلقا للنقد العربي المنهجي ، قد تنبه الى علاقة ينبغي ان تتوفر في الشعر بين مستويين هما : المعنى (المستوى الدلالي) والوزن (المستوى الإيقاعي او الصوتي) فالجاحظ منذ البداية قد تنبه لطبيعة الوزن الصوتية : « الصوت هو آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع ، وبه يوجد التأليف ، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت ، ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف ، وحسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللسان مع الذي يكون مع الإشارة من الدل والشكل والتقتل والتثني(*) ، واستدعاء الشهوة وغير ذلك من الأمور »[1] .

وقد سميت العلاقة المشار اليها اعلاه باسم الائتلاف او التناسب ، بدل التوازي Parallelisme الكلمة التي تستعمل حديثا .

بقي الوزن ، في معظم النقد العربي إذا لم نقل فيه كله ، الفارق الأساسي بين الشعر والنثر ، وإن نشأت بينهما فروقات أخرى في حمّى المناقشات حول مسألة إعجاز القرآن سوف نعرض لها في هذا الفصل. لذلك بقي من الممكن للشاعر ان يأتي بمعانيه

(*) الشكل : دلّ المرأة وغنجها .
(*) التقتل : الاختيال .
(١) البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ٥٨ .

من النثر كما جاء عن ابن طباطبا ، فالحاتمي في القرن الرابع الهجري ، يجعل في كتابه « حلية المحاضرة » بابا في نظم المنثور اي نقل المعنى من النثر الى الشعر ويورد على ذلك المثال التالي :[1] قال مؤبن الاسكندر : حرّكنا سكونه ، فقال ابو العتاهية :

قد لعمري حكيت لي غصص المو ت وحرّكت كلّ من سكنا .

في القرن الرابع ايضا ، اخذت مشكلة العلاقة بين الشعر والنثر ، مع ابي حيّان التوحيدي ، الذي لا يصنف ناقداً وإن كانت له آراء نقدية كثيرة ، طابعا فلسفيا بفعل « ما حام حوله الفكر الفلسفي من امر التفاوت بين الخطابة والشعر في حظهما من الصدق والكذب »[2] . فنشأت مسألة المفاضلة بين الشعر والنثر ، وظهر فريقان متعارضان ، كان كل منهما « يستعين في تفضيل الشعر او النثر بأمور خارجة عن طبيعتهما أحيانا »[3] . وكان ابو حيان التوحيدي يكثر التساؤ ل في هذا المجال ، كما كان يكثر من إلقاء الأسئلة على غيره ، لذلك فقد جمع الكثير من الآراء والحجج المتقابلة ، وسوف نجد - فيما جمعه - اثر (الكلام) وما دار حول القرآن وإعجازه من مجادلات ، فمن حجج أبي عابد الكرخي مثلا في تفضيل النثر « ان النثر أصل الكلام والشعر فرعه ، والأصل اشرف من الفرع ، والفرع أنقص من الأصل لكن لكل واحد منهما زائنات وشائنات ، فاما زائنات النثر فهي ظاهرة لان جميع الناس في أوّل كلامهم يقصدون النثر ، وإنما يتعرضون للنظم في الثاني بداعية عارضة ، وسبب باعث وأمر معين . ومن شرف النثر ايضا ان الكتب القديمة والحديثة النازلة من السماء على ألسنة الرسل بالتأييد الآلهي مع اختلاف اللغات كلها منثورة مبسوطة ، متباينة الأوزان متباعدة الأبنية ، مختلفة التصاريف ، لا تنقاد للوزن ولا تدخل في الأعاريض ، ومن شرفه أيضا ان الوحدة فيه أظهر ، وليس كالمنظوم داخلا في حصار العروض واسر الوزن وقيد التأليف ، مع توقّي الكسر واحتمال أصناف الزحاف[4] .

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص ٢٦٢ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٣٢ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ٢٣٢ .
(٤) ابو حيان التوحيدي ، الامتاع والمؤانسة ، تحقيق احمد امين واحمد الزين منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ت (غير مذكور) ج ٢ ، ص ١٣٢ - ١٣٣ .

وذهب عيسى الوزير الى « أن النثر من قبل العقل ، والنظم من قبل الحس »[1] ، « وقال ابن طرارة ـ وكان من فصحاء أهل العصر في العراق ـ « النثر كالحرة والنظم كالأمة ، والأمة قد تكون احسن وجها ، وادمث شمائل وأحلى حركات ، إلا أنها لا توصف بكرم جوهر الحرة »[2] .

كما يورد ابو حيان في الامتاع والمؤانسة آراء بعض المنتصرين للشعر . قال ابن نباته : « من فضل النظم ان الشواهد لا توجد إلا فيه ، والحجج لا تؤخذ إلا منه ، اعني ان العلماء والحكماء والفقهاء والنحويين واللغويين يقولون : (قال الشاعر) و(هذا كثير في الشعر) و(الشعر قد اتى به) فعلى هذا ، الشاعر هو صاحب الحجّة ، والشعر هو الحجة »[3] . كما يقال : « ما أحسن هذه الرسالة لو كان فيها بيت من الشعر ولا يقال : « ما احسن هذا الشعر لو كان فيه شيء من النثر ، لأن صورة المنظوم محفوظة وصورة المنثور ضائعة[4] .

اما سؤاله : ايهما اشد تأثيرا في النفس ، الشعر أم النثر ؟ فقد أجاب عنه ابو سليمان المنطقي إذ قال : « النظم أدل على الطبيعة لأنه من حيز التركيب والنثر أدل على العقل لأنه من حيز البساطة ، وإنما تقبلنا المنظوم بأكثر مما تقبلنا المنثور لأنا للطبيعة اكثر منا للعقل ، والوزن معشوق للطبيعة والحسّ ، ولذلك يفتقر له عندما يعرض استكراه في اللفظ ، والعقل يطلب المعنى ، فلذلك لاحظ للفظ عنده وإن كان متشوقا معشوقاً »[5] .

لقد أثار ابو حيان اكثر الأسئلة عمقا في ما يتعلق بطبيعة التركيب الشعري وما يتبعها من تأثير في النفوس ، وإن كانت اسئلة صادرة عن هموم فلسفية او فكرية.. يبدو ذلك واضحا في طرحه للسؤال السابق بصيغة أخرى على أبي سليمان : « لم لا يطرب النثر كما يطرب الشعر ؟ فكان الجواب : لأننا منتظمون ، فما لاءمنا اطربنا، وصورة الواحد(اي

---

(١) الإمتاع والمؤانسة، ج ٢، ص ١٣٤.

(٢) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ١٣٤ .

(٣) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ١٣٦ .

(٤) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ١٣٦ .

(٥) التوحيدي ، ابو حيان ، المقابسات ، تحقيق وشرح حسن السندوبي ، المطبعة الرحمانية ، بمصر ، ط ١ ، ١٩٢٩ ، ص ٢٤٥ .

الوحدة) فينا ضعيفة ونسبتنا اليه بعيدة »[1] وقد خلص ابو سليمان المنطقي من ذلك إلى تعليل إعجاز القرآن بأن صاحب الرسالة « غلبت عليه الوحدة ، فلم ينظم من تلقاء نفسه ، ولم يستطعه ، ولا ألقى الى الناس عن القوة الآلهية شيئا على ذلك النهج المعروف ، بل ترفع عن كل ذلك ، وخص في عرض ما كانوا يعتادونه ويألفونه بأسلوب حير كل سامع »[2] .

لقد أدرك ابو حيّان طبيعة التناقض الذي تتسم به العلاقة بين مركبات العمل الشعري وخاصة الجرس والمعنى في صلتهما بالحسّ والعقل . سأل ابا بكر القومسي : ما معنى قول بعض الحكماء : الألفاظ تقع في السمع فكلما اختلفت كانت احلى ، والمعاني تقع في النفس فكلما اتفقت كانت أحلى ؟[3] فكان جواب القومسي يدور حول مفهوم التبدد والتوحد فالحسّ من صفاته التبدد وهو تابع للطبيعة ، فاختلاف الألفاظ يوافق خاصية التكثر في الحس ، والنفس متقبلة للعقل فكلما ائتلفت حقائق المعاني عند ورودها على العقل وافقت نزعة التوحد وكانت انصع وابهر »[4] .

الى جانب هذه التعليلات المستقاة من التأملات الفلسفية في ما يتعلق بقضية الشعر وعلاقته بالنثر ، اشار ابو حيان الى ان العروض لا يكفي الشاعر إذا لم يكن مطبوعا ، لأن العروض صناعة قد تؤدي الى التكلف ، كما تنبه الى تغيّر الذوق تجاه الأوزان مع تقادم الزمن وزيادة التخلي عن إنشاد الشعر ملاحظا بذلك العلاقة بين الأوزان والألحان . واكثر من ذلك ، تنبه ابو حيان الى إيقاع خاص بالنثر ، فزاد على ابن طباطبا في تقريبه بين الشعر والنثر من ناحية المعنى ، تقريبا بينهما من ناحية الإيقاع وخلص الى القول ان « أحسن الكلام ما قامت صورته بين نظم كأنه نثر ، ونثر كأنه نظم »[5] .

استمر الجدال حول مشكلة العلاقة بين الشعر والنثر والمفاضلة بينهما في القرن الخامس الهجري ، ولعلّه من المفيد ان نقف على رأي المرزوقي في هذا المجال ، لما قصد اليه من وضع النظرية الشعرية (عمود الشعر) على تحديدات صارمة مقرونة بالعيارات

---

(١) المقابسات، ص ٢٦١ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٦٢ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ١٤٤ .
(٤) المصدر نفسه ، ص ١٤٥ .
(٥) الامتاع والمؤانسة ج ٢ ، ص ١٤٥ .

اللازمة لتقويم الشعر . لقد فضّل المرزوقي النثر على الشعر ، ويدعم وجهة نظره بالقول ان الخطابة كانت لدى الجاهليين اهم من الشعر وإن الشعراء قد حطوا من قيمة الشعر بتعرضهم للسوقة حتى قيل (الشعر ادنى مرؤة السري وأسرى مرؤة الدني) ، كما ان إعجاز القرآن لم يقع بالنظم ، فلهذه الأسباب كان النثر ارفع شأنا من الشعر ومن ثمّ تأخرت رتبة الشعراء عن الكتاب »[1] .

رد المرزوقي هو أول رد على نظرية ابن طباطبا الذي أقام القصيدة على نموذج الرسالة »[2] ، عندما جعل مبنى الشعر مختلفا عن مبنى الترسل « وخلاصة رأيه في هذه المسألة الدقيقة ان مبنى الترسل فيه استرسال لا بد من تحقيقه بحيث تصبح القطعة النثرية وحدة كاملة تقبلها الأفهام جميعا على اختلافها وتباينها ، وأما الشعر فإنه لا يكلف صاحبه هذا الجهد لأنه يعمل القصيدة بيتا بيتا فلا يتسع في التوضيح وإنما يكتفي بالإشارة واللمح في بيان المعنى »[3] . وبسبب اختلاف المبنيين ، رأى المرزوقي انه من الصعب على المرء ان يكون شاعرا وكاتبا ، فحتى الرجز والقصيد ربما لم يتمكن الواحد ان يحسنهما بالتساوي ، فكيف بالنثر والشعر وبينهما من التباعد اكثر مما بين الرجز والقصيد »[4] .

هكذا يرى المرزوقي ان الترسل اصعب من الشعر ، فما يطالب به الكاتب لا يطالب به الشاعر ، وهذا ما دحضه ابن رشيق عندما انتصر للشعر وفضله على النثر ، رادا على المحتجين للنثر بأن القرآن لم يجيء منظوما لأن في مجيئه منثورا ما هو أظهر للإعجاز « فكما ان القرآن اعجز الشعراء وليس بشعر ، كذلك اعجز الخطباء وليس بخطبة والمترسلين وليس بترسل ، وإعجازه الشعراء اشد برهانا ألا ترى كيف نسبوا النبي صلى الله عليه وسلم الى الشعر لما غلبوا وتبين عجزهم ؟ فقالوا : هو شاعر ، لما في قلوبهم من هيبة الشعر وفخامته »[5] .

وإذا كان ابن رشيق قد فضل الشعر ، فإنه قد ألح على ضرورة الإبتكار والإتيان بالجديد منه ، لأن الوزن بحد ذاته لا يحقق الشعر ، إلا أن ابن رشيق قد اعتمد كثيرا

---

(١) شرح ديوان الحماسة ، المقدمة ، ص ١٦ ـ ١٨ .
(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص ٤٠٠ .
(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص ٣٩٩ ـ ٤٠٠ .
(٤) شرح ديوان الحماسة ، المقدمة ، ص ١٩
(٥) العمدة ج ١ ، ص ٢١ .

على سابقيه في تكوين أفكاره ، إذ قليلا ما نلتقي بآراء جديدة له او خاصة به وأكثر ما نلاحظ تأثره بقدامة بن جعفر إذ ينقل عنه تعريفه للشعر والشاعر: «وإنما سمي الشاعر شاعراً لأنه يشعر ، بما لا يشعر به غيره ، فاذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا إختراعه ، أو استظراف لفظ وإبتداعه او زيادة فيما اجحف فيه غيره من المعاني ، او نقص مما اطاله سواه في الألفاظ ، أو صرف معنى الى وجه عن وجه آخر ، كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة ، ولم يكن له إلا فضل الوزن ، وليس بفضل عندي مع التقصير »[1] .

لم يطرأ اي جديد جوهري على قضية العلاقة بين الشعر والنثر والمفاضلة بينهما في القرنين السادس والسابع للهجرة . إلا أن ابن الأثير قد قلب مفهوم الصنعة عند ابن طباطبا رأسا على عقب بأن جعل الشعر مادة للنثر ، بدل ان يكون النثر مادة للشعر كما هي الحال عند ابن طباطبا . لذلك فقد نصح ابن الأثير الكتّاب بحفظ الأشعار : « من احب ان يكون كاتبا ، او كان عنده طبع مجيب ، فعليه بحفظ الدواوين ذوات العدد ، ولا يقنع بالقليل من ذلك ، ثم يأخذ في نثر الشعر من محفوظاته ، وطريقه ان يبتديء فيأخذ قصيدا من القصائد ، فينثره بيتا بيتا على التوالي ، ولا يستنكف في الإبتداء ان ينثر الشعر بالفاظه او باكثرها ، فانه لا يستطيع إلا ذلك ، وإذا مرنت نفسه ، وتدرب خاطره ، ارتفع عن هذه الدرجة ، وصار يأخذ المعنى ويكسوه عبارة من عنده ، ثم يرتفع عن ذلك حتى يكسوه ضروبا من العبارات المختلفة »[2] .

وهكذا رأى ابن الأثير في النثر حلا للشعر ، او للآيات القرآنية او الأحاديث والأخبار النبوية ، كما جعل لكل (حل) طريقة خاصة به[3] ، وقال بان تعلم الكتابة انما يتم عن طريق حفظ الأشعار والآيات والأحاديث . لقد كان ابن الأثير - فيما يبدو - يبحث عن مادة (معرفية) للكتابة النثرية ، فوجد الى جانب القرآن والحديث النبوي مصدرا آخر للمعرفة هو الشعر وذلك لغزارة معانيه كما يتضح لنا فيما يلي : « فان قيل : الكلام قسمان : منظوم ومنثور فلم حضضت على حفظ المنظوم وجعلته مادة للمنثور ، وهلا كان الأمر بالعكس ؟ قلت في الجواب : ان الأشعار اكثر والمعاني فيها اغزر ،

---

(١) العمدة، ج ١ ، ص ١١٦ .
(٢) ابن الأثير ، المثل السائر ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، مطبعة الحلبي بمصر ١٩٣٩ ، ج ١ ، ص ٨٤ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ٧٦ - ١٤١ .

وسبب ذلك ان العرب الذين هم اصل الفصاحة جل كلامهم شعر ، ولا نجد الكلام المنثور في كلامهم إلا يسيرا ، ولو كثر فانه لم ينقل عنهم ، بل المنقول عنهم ، هو الشعر ، فاودعوا في اشعارهم كل المعاني »[١] .

تبين لنا آراء ابن الأثير كيف نظر الى الشعر على قاعدة أخلاقية ، وإنما ارتكز على هذه القاعدة الأخلاقية جميع النقاد الذين فضلوا النثر على الشعر بالأخص . ومن الغريب ان واحداً منهم هو ابن عبد الغفور الكلاعي قد عاب الشعر بسببٍ من وزنه : « فالوزن داعٍ للترنم ، والترنم من الغناء ، وقد قال بعضهم : الغناء رقية الزنا »[٢] . ويقضي هذا الناقد بأنّ الشعر والنثر متنافران لتنافر طبائع أهلهما ، ومع أنه يقرّ بأنّ للشعر بعض الفضل نجده يقول : إن ذلك قد كان فيما مضى « ولكن القوم غير هؤلاء القوم واليوم غير هذا اليوم »[٣] .

هكذا نستطيع القول إنّ تفريق النقاد بين الشعر والنثر ، لم يقمْ عموماً على أساسٍ فني . إذ قلما التفتوا إلى ما هنالك من تمايزٍ بين بنى التعبير الشعري وبنى التعبير النثري . غير أننا ـ إذا أردنا تقويم آرائهم فنياً ـ وجدناهم يجعلون الوزن حدّاً فاصلا تقوم عنده التفرقة بين الشعر والنثر ، فالشعر (أو المنظوم) هو الكلام الموزون ، والنثر (أو المنثور) هو الكلام المرسل بلا وزن . وبما أنّ الوزن قد عُدّ في النقد العربي عنصراً شكلياً مهماً للشعر ، فإننا سنخصص الفصل التالي لدراسته ، ونتبعه بفصلٍ خاص بالقافية ، ذلك ان القافية ، عدّت ايضاً في النقد العربي، ظاهرةً ايقاعيةً مهمةً ، تكمل ظاهرة الوزن .

---

(١) المثل السائر ، ج ١ ، ص ٨٤ .
(٢) الكلاعي ، ابو القاسم بن عبد الغفور ، إحكام صنعة الكلام ، تحقيق محمد رضوان الداية ، بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٦٦ ، ص ٣٨ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ٣٩ .

الفصل الثاني

الوزن

نقصد في هذا الفصل الى الإحاطة برؤية النقاد العرب الى الوزن والى فاعليته في عملية التأليف الشعري .

« كان القدماء من علماء العربية لا يرون في الشعر امرا جديدا يميزه من النثر إلا ما يشتمل عليه من الوزن والقوافي »[1] ، وذلك نابع ـ كما مر معنا ـ من مفهوم العلاقة بين الشعر والنثر الذي غلب على النقد العربي خاصة ، ذاك المفهوم الذي يجعل المعاني مشتركة بين الشعر والنثر ، وليس الوزن فيه إلا أحد وسائل الشعر في تزيين المعنى وتسهيله على الحفظ .

يرى معظم النقاد العرب في عملية التأليف الشعري ، تضافرا لعناصر مستقلة بعضها ، عن بعض ، كما انها تتنامى في مراحل غير متزامنة ، بل متعاقبة ، ومن هذه العناصر المستقلة الوزن . والمفارقة الكبرى التي يتسم بها مفهوم هؤلاء النقاد للوزن ، هي كون هذا الأخير يأتي في مرحلة تالية لمرحلتي تخير المعاني وتخير الألفاظ . وفي الوقت نفسه ، نجده عندهم ذا وجود مسبق منفصل عن كل تحقق محسوس فالعروض الخليلي قد قنّن الايقاع الشعري في بحور معدودة ، اي انه جعل من الوزن (متمثلا بالبحر)

---

(١) موسيقى الشعر ، ص ١٩

مجرد قالب تستدعى المعاني والألفاظ لمثله . هذا مع ان النقاد ، ابتداء بابن طباطبا ، الى حازم القرطاجني قد جعلوا من تدبر الـوزن الملائم للحـالة والغـرض الشعريـين تدبـرا لاحقا . يعبر ابو هلال العسكري عن ذلك بقوله : « إذا أردت ان تعمل شعرا فاحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك ، وأخطرها في قلبك ، وأطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية تحتملها »[1] .

وتلك المفارقة ناشئة من المفهوم النقدي للمعنى بصفته اوليا سابقا لكل عناصر الشعر الأخرى ، ولأنه أيضا محفوظ غير مولد ، والشعر اهون على الحفظ من النـثر بسبب من وزنه. «لقد احس القدماء كما يحس المحدثون بالقدرة على تذكر الكلام الموزون وترديده دون إرهاق الذاكرة ، وعلل مؤرخو الأدب العربي كثرة ما روي لنا من أشعار القدماء ، إذا قيس بما روي من نثرهم بأن حفظ الشعر وتذكره ايسر وأهون ، ولعلّ السر في هذا هو ما في الشعر من إنسجام المقاطع وتواليها بحيث تخضع لنظام خاص في هذا التوالي ، ومتى دربت الآذان على هذا النظام الخاص الفته وتوقعته في أثناء سماعها ، ومثل الوزن في هذا مثل كل شيء منظم التركيب منسجم الأجزاء ، يـدرك المرء بسهـولة سـر توالي اجـزائـه وتـركيبهـا خيـرا ممـا يمكن ان يـدرك المضـطرب الأجـزاء الخـالي من النـظام والإنسجام »[2] .

كان ينظر الى الشعر ، ليس في مستوى النقد وحده على أنه مصـدر للمعرفـة تلك المعرفة المأثورة التي تحفظ وتتناقل ، على الشعر ان يسهل حفظها . لذلك نجد في تراثنا الشعري محاولات عـديدة لنـظم القواعـد او المعلومات التي يصعب حفـظها منثـورة ، كقواعد اللغة العربية مثلا منظومة في الفية ابن مالـك . ومن الشيق ان نجد محـاولات لنظم قوانين الوزن نفسه ، كما وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي . من هذه المحاولات ما قام به مثلا ابن عبد ربه في العقد الفريد .

على أي حال ، رأى النقاد العرب في الوزن مكونا اساسيا لا يستقيم الشعر إلا به « فالوزن أعظم أركان حد الشعر واولاها به خصوصية ، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة ، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفيـة لا في الوزن ، وقـد لا

(١) كتاب الصناعتين ، ص ١٣٩ .
(٢) موسيقى الشعر ، ص ١٨

يكون عيبا نحو المخمسات وما شاكلها »[1] . ولم يعرف الشعر احد من النقاد إلا وقال أنه موزون مقفى لأنهم « يرون الانسجام الموسيقي في توالي مقاطع الكلام وخضوعها الى ترتيب خاص ، مضافا الى هذا تردد القوافي وتكرارها ، اهم خاصية تميز الشعر من النثر »[2] .

شكل الوزن متمثلا بالنظام العروضي الخليلي مقياسا للشعر ، يقاس عليه للتحقق من صحته او سلامة انتظامه « فالعروض ميزان الشعر ، بها يعرف صحيحه من مكسوره »[3] . لقد أرسى الخليل بن أحمد ، بإستقرائه لبحوره المعروفة قوانين يعرض عليها الشعر للتأكد من إنسجام عناصره المكونة ، وقد يكون في ذلك أصل تسمية هذه القوانين بالعروض[4] .

فالشعر في النقد العربي يتألف من كلمات تنتظم في ما بينها انتظاما مخصوصا ، تبعا لتعاقب الحركة والسكون ، مما يصنع للشعر وزنه المتميز وإيقاعه الخاص . هذا الانتظام يعتمد على كيفية فريدة في تناسب اصوات الكلمات وتوافق احرفها توافقا زمانيا يشكل صورة الوزن العروضي الذي يتقدم به الشعر ويعد في جملة جوهره »[5] . لذلك الحّ النقاد على ضرورة تخير الألفاظ السهلة المخارج ، السلسلة غير متنافرة الحروف ، التي تتناسب ولا تضطرب وقد وجدوا في الوزن « صورة من صور التناسب »[6] . ولذلك فانه متوافق مع الطبع « فالمطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان واسمائها وعللها لنبو ذوقه عن المزاحف منها والمستكره ، والضعيف الطبع محتاج الى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله في هذا الشأن »[7] .

هنا ، لا بد لنا من التطرق الى أهم الأسس التي قام عليها نظام الخليل العروضي والذي أقرّه النقد العربي ركنا اساسيا في نظريته الشكلية : عمود الشعر .

---

(١) العمدة ، ج ١ ، ص ١٣٤ .
(٢) موسيقى الشعر ، ص ٢٧ .
(٣) التبريزي ، الخطيب ، الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، بيروت ، خانجي وحمدان ، د ت ، ص ١٧ .
(٤) المصدر نفسه ، ص ٢٧ .
(٥) مفهوم الشعر ، ص ٢٣٩ .
(٦) المرجع نفسه ، ص ٢٣٩ .
(٧) العمدة ، ج ١ ، ص ١٣٤ .

« إعلم ان اوّل ما ينبغي لصاحب العروض ان يبتدىء به ، معرفة الساكن والمتحرك ، فان الكلام كله لا يعدو ان يكون ساكنا او متحركا . . . . وإنما يعد في العروض ما ظهر على اللسان »[1] .

وبناء على معرفة الساكن والمتحرك ، اعتمادا على النطق ، قسم العروضيون الشعر الى وحدات اساسية هي الأسباب والأوتاد وقال التبريزي : « الشعر كله مركب من سبب ووتد وفاصلة »[2] ، وقال ابن رشيق : « من الناس من جعل الشعر كله من الأسباب والأوتاد خاصة ، يركب بعضهما على بعض فتتركب الفواصل منهما »[3] .

والسبب سببان : خفيف وثقيل . فالسبب الخفيف حرفان متحرك وساكن مثل « من » و« عن » وما اشبههما . والسبب الثقيل حرفان متحركان مثل « بك » و« لك » وما اشبههما ، والوتد وتدان : مفروق ومجموع ، فالوتد المجموع ثلاثة أحرف متحركان وساكن مثل « على » و« الى » وما اشبههما . والوتد المفروق ثلاثة احرف ساكن بين متحركين مثل « اين » و« كيف » وما اشبههما[4] .

« والفاصلة فاصلتان : صغيرة وكبيرة . فالصغيرة ثلاث احرف ، متحركة بعدها حرف ساكن نحو « علما » و« ضربا » والكبيرة اربعة احرف متحركة بعدها حرف ساكن نحو « علمتا » و« ضربتا » . ولا يتوالى في الشعر اكثر من اربعة احرف متحركات ، ولا يجتمع فيه ساكنان إلا في قواف مخصوصة .

وتتألف من هذه الأسباب والأوتاد والفواصل ؛ اجزاء الشعر (او تفاعيله)وهي ثمانية : اثنان خماسيان وهما فعولن فاعلن ، وستة سباعية وهن : مفاعلين فاعلاتن ، مستفعلن ، مفاعلتن ، متفاعلن ، مفعولات ، وما جاء بعد هذا فهو زحاف له او فرع عليه »[5] .

« والعروض اسم لآخر جزء من النصف الأول من البيت ، والضرب اسم لآخر

---

(١) ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٩٨٢ ، ج ٥ ص ٤٢٤ ـ ٤٢٥ .
(٢) الكافي في العروض والقوافي ، ص ١٧ .
(٣) العمدة ، ج ١ ، ص ١٣٨ .
(٤) العقد الفريد ، ج ٥ ، ص ٤٢٥ .
(٥) الكافي في العروض والقوافي ، ص ١٨ ـ ١٩ .

جزء من النصف الآخر من البيت . . . والشعر كله اربع وثلاثون عروضا ، وثلاثة وستون ضربا ، وخمسة عشر بحرا [1] ، تجمعها خمس دوائر ، فالطويل والمديد والبسيط دائرة ، والوافر والكامل دائرة ، والهزج والرجز والرَّمل دائرة ، والسريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث دائرة ، والمتقارب وحده دائرة على قول الخليل » [2] . وإنما قسمت البحور الى هذه الدوائر الخمس بناء على ما هنالك من تشابه بين بحور الدائرة الواحدة وتفاعيلها .

« والتفاعيل لا تعدو في واقع الأمر ان تكون تصويرا للنظام العروضي لا تحليلا له » [3] . تتناسب مع أزمان النطق بها ، وبهذا تعبر عن تساوق منتظم لعناصر الشعر اللغوية (الحروف او الكلمات) في الزمن ، ولذا ، ينظر الى نظام الخليل ، كنظام (كمي) يتخذ من اجزاء الشعر تمثلات لغوية لأزمان النطق . وهذا الأساس الكمي ماثل في تسميات البحور الخليلية فالبحر الطويل مثلا ، إنما « سمي طويلا لمعنيين : احدهما انه اطول الشعر ، لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية واربعين حرفا غيره ، والثاني في ان الطويل يقع في اوائل ابياته الأوتاد ، والأسباب بعد ذلك ، والوتد اطول من السبب فسمي بذلك طويلا » [4] وعندما يقال الوتد اطول من السبب إنما يقصد بذلك ان الأول يحتاج من الزمن للنطق به اكثر من الثاني .

عدت بحور الخليل في النقد العربي نماذج تامة . وقد سمي زحافا كل ما يلحق باجزاء الشعر من « نقص » او زيادة او تقديم حرف او تأخيره او تسكينه ولا يكاد يسلم منه شعر » [5] .

قد يتبادر الى الذهن ان الزحاف خروج على النموذج المتمثل بالبحر الذي يجري عليه النظم ، خروج قد يحدث الخلل من حيث الزيادة او النقصان في زمن النطق بهذه التفعيلة (المزاحفة) او تلك ، وهذا ما يوحي به كلام ابن رشيق في ما يلي : « لست احمل احدا على ارتكاب الزحاف الا ما خف منه وخفي ، ولو ان الخليل وضع كتاب

---

(١) يضاف اليها البحر السادس عشر الذي ينسب الى الأخفش ويسمى المتدارك .
(٢) الكافي في العروض والقوافي ، ص ٢٠ ـ ٢١ .
(٣) موسيقى الشعر العربي ، ص ٢٩ .
(٤) الكافي في العروض والقوافي ، ص ٢٢ .
(٥) العمدة ، ج ١ ، ص ١٣٨ .

العروض ليتكلف الناس ما فيه من الزحاف ويجعلوه مثالا دون ان يعلموا انها رخصة اتت بها العرب عند الضرورة لوجب ان يتكلف ما صنعه من الشعر مزاحفا ليدل بذلك على علمه وفضل ما نحا اليه ، ولسنا نرى الزحاف الظاهر في شعر محدَثٍ إلا القليل لمن لا يهتم كالبحتري ، وما اظنه كان يتعمد ذلك بل على سجيته ، لأنه كان بدويا من منبج ، ولذلك اعجب الناس به ، وكثر الغناء في شعره استطرافاً لما فيه من الحلاوة على طبع البداوة »[1] .

لا يتعدى الزحاف اذاً عند ابن رشيق ـ كونه مسامحة او رخصة ، لذلك فانه لا ينصح به بل يفصح عن الدعوة الى تجنبه إلا في حالات معينة « فمن الزحاف ما هو اخف من التمام واحسن ، ومنه ما يستحسن قليله وكثيره ، ومنه قبيح مردود لا تقبل النفس عليه »[2] . هكذا حاول النقاد والعروضيون ألا يتركوا الزحاف دون تقنين هو الآخر . فوضعوا له القواعد وعينوا الحالات والمواضع التي يمكن ان يقع فيها ، فالزحاف « لا يدخل في شيء من الأوتاد ، وإنما يدخل في الأسباب خاصة »[3] . وإنما قيل للسبب سبب لأنه يضطرب فيثبت مرةً ويسقط اخرى ، وإنما قيل للوتد وتد لأنه يثبت فلا يزول »[4] .

ويجيز التبريزي الزحاف طالما انه لا يؤدي الى الكسر « فالزحاف » جائز كالأصل ، والكسر ممتنع ، وربما كان الزحاف في الذوق اطيب من الأصل ، والزحاف لا يقع إلا في الأسباب ، والخرم والقطع لا يقعان إلا في الأوتاد »[5] . والخرم هو حذف اول متحرك من الوتد المجموع في اول البيت ، يكون في مفعولن ومفاعيلن ومفاعلتن »[6] . اما المقطوع « ما اسقط ساكن وتده واسكن متحركه »[7] .

طور حازم القرطاجني مفهوم الزحاف إذ اعطاه ميزة إحداث التنوع في الإيقاع وكسر رتابة الوزن لأن النفس « جديرة ان تسأم التمادي على الشيء ، البسيط الذي لا

---

(١) العمدة ، ج ١ ، ص ١٥٠ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٣٨ ـ ١٣٩ ـ ١٤٠ .
(٣) العقد الفريد ، ج ٥ ، ص ٤٢٦ .
(٤) المصدر نفسه، ج ٥ ، ص ٤٢٥ .
(٥) الكافي في العروض والقوافي ، ص ١٩ .
(٦) المصدر نفسه ، ص ٢٧ .
(٧) المصدر نفسه ص ٣٣

تنوع فيه »[1] . فالزحافات ، من جهة النظر هذه ، تلوين للإطراد الكمي المنتظم للبحر ، لما تحدثه من « تغيير » في رتابته » والتغيير مصطلح يستعيره حازم من علم الموسيقى اساسا . . . وعلى هذا الأساس يتقبل مبدأ الزحاف والعلّة (ما يطرأ على القافية) في الوزن ولا يقنع بما قيل من ان الخليل كان يستحسن الزحاف إذا قل ، أو أن الزحاف مثل الحول واللثغ في الجارية يشتهى القليل منه فاذا كثر هجن وسمج ، وإنما يحاول حازم ان يوضح التغييرات التي تلحق الأوزان في حالتي النقص والزيادة تفصيلا ، وأن يحدد قيمة هذه التغييرات على أساس نقدي يفيد فيه من علم الموسيقى إفادة واضحة »[2] .

بهذا يكون حازم قد خرج نوعا ما عن التحفظ الذي أبداه النقاد قبله حيال الزحاف ومنهم ابن رشيق إذ يقول : « وجدت تكلف العمل بالعلم في كل امر من أمور الدين اوفق ، إلا في الشعر خاصة فان عمله بالطبع دون العروض أجود لما في العروض من مسامحة في الزحاف وهو مما يهجن الشعر ويذهب برونقه »[3] .

لقد أدى مفهوم الوزن (الكمي) بالنقاد والعروضيين العرب الى وصف كل تنويع على بحور الخليل بالزيادة او النقصان ، اعترافا بتلك البحور كاصول تامة . لذلك فاننا نجد مصطلحاتهم وتسمياتهم للأعاريض والبحور محكومة بنظرتهم المثالية تلك الى الأصل الخليلي . ومن مصطلحاتهم مثلا : المعتلّ ، التام ، الوافي، المجزوء، المنهوك ، . . الخ .

نخلص من الكلام على الزحاف الى الكلام على علاقة الوزن بالغناء والموسيقى ، كما رآها النقاد العرب .

« جعلت العرب الشعر موزونا لمدّ الصوت فيه والدندنة ، ولولا ذلك لكان الشعر المنظوم كالخبر المنثور »[4] . فليس هناك خلاف حول نشأة الشعر مرتبطا بالغناء لانها

---

(١) منهاج البلغاء ، ٢٤٥ .
(٢) مفهوم الشعر ، ص ٢٥٧ .
(٣) العمدة ، ج ١ ، ص ١٥١ .
(٤) العقد الفريد، ج ٦ ، ص ٧ .

« يصــدران عن نبع واحـد ، وهو الشعـور بـالـوزن او الإيقـاع »[1] . « ولقـد أجمعت الروايات على ان الشعر العربي كان ينشد في اسواق الجاهليين فيهز قلوب السامعين هزا ويطرب القوم لموسيقى الإنشاد ، وكان ينشد أمام النبي وفي حضرة الخلفاء فيطربون له ، أما كيف كان ينشد فلا ندري » [2] .

يفرّق ابراهيم انيس بين الغناء والإنشاد . فالغناء « لم يكن من عمل الشاعر ولا مما ينتظر منه » [3] ، بينما الإنشاد « عنصر من عناصر الجمال في الشعر ، لا يقل اهميـة عن الفاظه ومعانيه ، وحسن الإنشاد قد يسمو بالشعر من أحطّ الدرجات الى ارقاها ، كما ان سوء الإنشاد قد يخفض من الشعر الجيد ، ويلقي على الفاظه العـذبة ومعـانيه السـامية ظلالا تخفي ما فيه من جمال وحسن »[4] .

كان الشعر في البداية مرتبطا بالترنيم وحداء الإبل[5] ، ومن ثم بالإنشاد اي بالإلقاء او الأداء، وأصبح يغنى في مراحل لاحقة . « ولم يكن كل الشعر ، مما يصلح للغناء ، وإنما تخير المغنون بعضا منه رأوه اليق بالغناء وأقبل للتنغيم والتلحين ، اما لرقة الفاظه او تلاؤم موضوعه مع الغناء ومجالس الطرب » [6] .

غير ان المؤلفات القديمة التي عنيت بموسيقى الشعر ، لم تفصل الكلام حول طريقة الإنشـاد ، بل تشـابهت في إيراد المعلومـات حول أوزان الشعـر وقوافيـه « فحين نتتبـع مؤلفات القدماء نراهم يكتفون بذكـر اوزانه وبحـوره وتلك تقتصر عـلى توالي المقـاطع والنظام الذي تخضع له ، ومثل هذا مثل النوتة الموسيقية التي تنقصها دقة التعبير عن كل دقائق النغم ، ولا بدمعها من الموسيقي الماهر الذي ينطقها ويبعث فيها الحياة وكذلـك أوزان الشعر وتوالي مقاطعه لا تكفي في بعث الشعر حيا بل لا بد من معرفة طريقة الأداء وكيفية الإنشاد وهذا ما لم يحدثنا عنه القدماء » [7] .

---

(١) موسيقى الشعر العربي ، ص ٥٣ .
(٢) موسيقى الشعر ، ص ١٧٩ .
(٣) المرجع نفسه ، ص ١٨٠ .
(٤) المرجع نفسه ، ص ١٨١ .
(٥) انظر العمدة ، ج ٢ ، ص ٣١١ ـ ٣١٥ .
(٦) موسيقى الشعر ، ص ١٨١ .
(٧) المرجع نفسه ، ص ١٨٣ ـ ١٨٤ .

تنبه النقاد العرب الى العلاقة بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي وإن كان ذلك غير جلي تماما ، فكلامهم على الإيقاع الشعري مقتصر على الأوزان ، كقوالب ، اي ان هذا الكلام لم يتسم بالدقة والفهم العميق لتأثيرات الإيقاع الداخلية على البنيتين اللغوية والمعنوية للشعر . تنبهوا الى مبدأ التناسب المشترك بين الشعر والموسيقى « فالإيقاع الموسيقي يلتقي مع الوزن الشعري في مبدأ التناسب من حيث هو مبدأ جوهري في كل أشكال الفن وانواعه ، ولكن صورة هذا المبدأ تختلف قطعا باختلاف الأداة »[١] . والتنبه الى اختلاف الأداة الشعرية عن الأداة الموسيقية كان حاسما في إقرار الاختلاف بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي ويعود الفضل في ذلك الى الفلاسفة كابن سينا والفارابي اللذين أفاد منهما حازم القرطاجني عندما رأى ان الوزن الشعري يجب ان ينظر الى فاعليته من ناحيتين : الموسيقى واللغة ، إذ « لا بد ان يستمد الوزن الشعري فاعليته من أداة صياغته ذاتها ، اي من اللغة ، وليس من مجرد محاكاة فن آخر كالموسيقى »[٢] .

ومن المؤكد ان العرب ـ وفيهم النقاد ـ قد اعطوا اللغة (كاداة) من الأهمية ما لم يعطوه اي عنصر آخر من عناصر التعبير الشعري . وفي مستوى الوزن ، قدموا الانتظام اللغوي وتآلف الحروف والتفاعيل ، على تناسب ذاك الوزن مع الحان معينة ، خلافا لشعوب أخرى قد تتساهل في نطق الألفاظ خدمة لتلاؤمها مع الحان ، وهذا ما نقله ابن رشيق عن الجاحظ : « العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة ، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن ، فتضع موزونا على غير موزون »[٣] . كما دفع بابن سينا الى التفريق بين الإيقاع الموسيقي (اللحن) ـ ووحدته النغم ـ وبين الايقاع الشعري (الوزن) ـ ووحدته التفعيلة المؤلفة من حروف ـ إذ يقول : « الإيقاع تقدير ما لزمان النقرات ، فان اتفق ان كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا ، وإذا اتفق ان كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا »[٤] .

هكذا وجد العرب في النطق او التلفظ مقياسا للانتظام او التناسب الوزني للشعر

---

(١) مفهوم الشعر ، ص ٢٤٣ .
(٢) المرجع نفسه، ص ٢٤٤.
(٣) العمدة ، ج ٢ ، ص ٣١٤ .
(٤) مفهوم الشعر ، ص ٢٤٧ . عن ابن سينا ، جوامع علم الموسيقى ، ص ٢٤ .

أكثر مما وجدوا ذلك في التساوق النغمي اي في طواعية الأبيات الشعرية لأن تكون ملحنة او مغناة ، وهذا ما عبر عنه الفارابي في قوله : « نشأت عند بعض الأمم علاقة وثيقة بين اللحن والوزن إذ يجعلون النغم التي يلحنون بها الشعر اجزاء للشعر ، فاذا نطقوا الشعر دون لحن بطل وزنه ، وليس كذلك العرب فانهم يجعلون القول بحروفه وحدها ، فاذا لحن الشعر العربي فقد ينشأ تباين بين إيقاع اللحن وإيقاع القول »[1] . والمرجح ان الفارابي يقصد في كلامه القصائد الشهيرة التي يعتد بها العرب ويعدونها من عيون شعرهم تلك التي لم تغنّ ، بل لم تعد ، صالحة للغناء ، إذ وضع العرب للغناء قصائد نظمت على أوزان خفيفة بالفاظ سلسة تسهل على اللفظ . وكان الفارابي يشير الى نبو القصائد العظيمة عن الألحان ، وهذا ما تعترف به النظريات الحديثة إذ « من المرجح ان الصلة بين الموسيقى والشعر العظيم الحق تبدو لنا صلة واهية حين نفكر بالبنية التي تقدمها حتى انجح القصائد التي وضعت في إطار موسيقي . ان القصائد ذات النسج المحكم والبنية المتماسكة لا تكون طوع التلحين الموسيقي في حين ان الشعر العادي أو الضعيف كالكثير من القصائد الأولى لهاين وويلها لم مولر قدم نصوصا لأعذب أغاني شوبرت وشومان « ان التعاون بين الشعر والموسيقى موجود بكل تأكيد سوى ان أرفع الشعر لا يميل الى الموسيقى كما ان اعظم الموسيقى تقف دون حاجة الى كلمات »[2] .

التصور الذي قدمه حازم القرطاجني عن الوزن ، والذي عرضناه في الفصل الخامس من الباب الأول من هذا البحث » ، هو انضج تصور نقدي في التراث ، فقد أفاد حازم من الأصول النظرية الفنية التي طرحها الفلاسفة في كتبهم المختلفة ووصل بذلك الى ما لم يصل اليه العروضيون انفسهم ، ولا يعكر على قيمة هذا التصور إلا المقولة الأساسية التي ينطوي عليها وتتمثل في إنفصال الوزن عن المعنى »[3] .

جعل حازم للأوزان قيما مسبقة تتجلى في القصائد تبعا للأغراض والمواقف الإنفعالية وهو بذلك قد أبقى على مفهوم هذه الأوزان كقوالب ، وابقى على البنية الإيقاعية

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص ٢٢١ ، عن كتاب الشعر للفارابي ، مخطوطة المكتبة الحميدية باستانبول رقم ٨١٢ نشرها الدكتور محسن مهدي بمجلة شعر البيروتية العدد ١٢ ، ١٩٥٩ ، ص ٩١ ـ ٩٢ .
(٢) نظرية الأدب ، ص ١٦٤ ، ١٦٥ .
(٣) مفهوم الشعر ، ص ٢٦٣ .

للقصيدة منفصلة عن بنيتها اللغوية والدلالية ، إذ أعطى للوزن خصائص سابقة للتأليف الشعري مما سمح له ايضا بالمفاضلة بين الأوزان .

نستطيع القول بإختصار ، ان النقاد العرب اعطوا الأوزان الشعرية كما صنفها الخليل بن احمد وجودا سابقا للقصائد شبيها بوجود اللغة ، اي انهم منحوا هذا الوجود شرعية التمتع بخصائص منفصلة عن الشاعر والنص الذي يكتبه او سيكتبه ، شأن اللغة الكائنة في غنى عن الذين سيستعملونها أداة للتواصل . ولم يحاول النقاد ان ينظروا الى أوزان الخليل نظرة نقدية ، بل كانوا دائما يحاولون تيسيرها ، لكي تسهل الإستعانة بها على تقويم الشعر وتمييز صحيحه من مكسوره ، ولم ينظروا الى مستوى إيقاعي للقصيدة خارج إطار الوزن كما اتاهم عن الخليل ، وإذا كنا نجد في التراث بعض الإشارات الذكية الى قضية الايقاع الشعري فانها في الغالب تأتي من جهة الفلاسفة او المتأثرين بهم من النقاد .

وحتى وقتنا هذا ، لا تزال الدراسات ، في غالبيتها ، تقتصر في تناولها للأوزان الشعرية ، على تقديم المادة العروضية نفسها وتسعى الى توضيح ما تتضمنه من كلام حول التفاعيل والبحور والقوافي والزحافات والعلل وما الى ذلك . ما عدا بعض المؤلفات القليلة التي حاولت النظر الى النظام الخليلي نظرة علمية تسعى الى تطويره او الى إيجاد بديل له ، مستعينة احيانا بآراء المستشرقين من المهتمين بالشعر العربي ، وسوف نستعين بدورنا ، ببعض هذه المؤلفات لإستكمال تقويمنا لمفهوم الوزن الذي أخذ به النقد العربي .

« لما بدأ المستشرقون يبحثون في الشعر العربي ، عدوه من الشعر الكمي وحللوا الأبيات إلى مقاطع بدلاً من تحليلها الى تفاعيل كما صنع القدماء من علماء العرب »[1] ، وقد أخذ ابراهيم انيس بوجهة النظر القائلة ان العروض العربي يقوم على الكم إلا انه اضاف اليه عنصرا آخر هو التنغيم « فليس ترتيب المقاطع الصفة الوحيدة التي يتكون بها النظم ، بل لا بد معها حين الإنشاد من مراعاة نغمة موسيقية خاصة Intonation فموسيقى الشعر العربي تتكون من عنصرين رئيسيين :

---

(١) موسيقى الشعر ، ص ١٦٦ .

أ ـ النظام الخاص في توالي المقاطع .

ب ـ مراعاة النغمة الموسيقية الخاصة في إنشاده »[١] .

وإذ يتناول انيس بعض طرق الإنشاد (او الأداء) في اشعار حديثة (لشوقي مثلا) ، يشير الى ان الدارسين القدامى لم يوفوا هذا العنصر حقه من العناية[٢] .

وإذ يتناول انيس بعض طرق الإنشاد (او الأداء) في أشعار حديثة (لشوقي مثلا) ، يشير الى ان الدارسين القدامى لم يوفوا هذا العنصر حقه من العناية[٣] .

ويأخذ انيس بالتقسيم المقطعي للبيت الشعري بناء على زمن النطق . والمقاطع عنده ، كما هي عند المستشرقين ، قصير ومتوسط وطويل ، فما يتطلبه المقطع القصير مثلا من زمن للنطق به يكاد يساوي نصف ما يتطلبه المقطع المتوسط[٤] .

وإذا كان ابراهيم انيس لم يعط للنبر قيمة كبيرة مع إقراره بوجوده في الشعر العربي ، فان هناك من الباحثين من يرى في النبر اساسا صالحا لنظام ايقاعي جديد في الشعر العربي اكثر تحررا من النظام (الكمي) الخليلي ، كمحمد النويهي الذي تحمس لفكرة النبر في كتابه « قضية الشعر الجديد » [٥] ، ووجد فيه املا حقيقيا في ان يغير ايقاع الشعر العربي تغييرا جذريا بالتحول من نظام طول المقاطع وقصرها الى نظام النبر » [٦] .

ويقف شكري محمد عياد موقفا وسطا بين انيس والنهويهي ، إذ يرى « ان الإيقاع الشعري يقوم على دعامتين من الكم والنبر »[٦] ، وقد يكون لاحدهما صفات غالبة على صفات الآخر . ويميل الى « اعتبار اللغة العربية لغة كمية ، للدور المهم الذي تلعبه حروف المدّ في تغيير المعنى ، وذلك واضح في إشتقاق اسماء الفاعلين والمفعولين والمصادر والصيغ المزيدة في الأفعال » [٧] . فاللغة العربية عند عياد انسيابية وليست نبرية [٨].

---

(١) موسيقى الشعر ، ص ١٦٧ .
(٢) المرجع نفسه ، ص ١٨٤ .
(٣) المرجع نفسه ، ص ١٧٤ .
(٤) المرجع نفسه ص ٤٧ .
(٥) المرجع نفسه ، ص ٤٩ .
(٦) المرجع نفسه ، ص ٥٥ .
(٧) موسيقى الشعر العربي ، ص ٤٦ .
(٨) المرجع نفسه ، ص ٤٦ .

ويعمد عياد الى توضيح بعض المصطلحات التي أتى على ذكرها ، رابطا اياها بالمعاني والإنفعالات ، فالتنغيم الذي هو تغير درجات الصوت[1] والذي سماه انيس بموسيقى الكلام ، يساعد على إظهار حالات التكلم من إخبار أو إستفهام وتعجب . والنبر بنوعيه ـ نبر العلو ونبر الشدة ـ له صلة بطول المقطع[2] وتكمن قيمة النبر كما يورد عياد « في انه يفسح المجال للشاعر لتنويع الإيقاع ، او بتعبير أكثر تحديدا ، يمكن الشاعر من إحداث التأثير الذي يريده بإيقاع التوافق والتنافر بين عدد من العناصر التي تؤلف معا موسيقية الشعر »[3] . لذلك فانه يرى ان النبر في اللغة العربية « ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة ، وإن يكن ظاهرة مطردة تمكن ملاحظتها وضبطها ، ولعل وصف جمهور المستشرقين للشعر العربي بانه شعر كمي ان يكون ادنى الى الصواب »[4] .

يتناول عياد العروض من ناحيتي اللغة والموسيقى ، إذ يتكلم على العلاقة بين الوزن والإيقاع كحركتين منتظمتين وحدات الأول المقاطع ووحدات الثاني الانغام فيرى ان « الوزن أخص من الإيقاع او أنه نمط إيقاعي معين »[5] . ولذلك فان « قواعد العروض الخليلي عندنا اشبه بإطار ، نحاول ملأه بدراسة الإيقاع ودراسة الإيقاع في نظرنا هي الأهم ، لأنها يمكن ان تعطي القوانين الكلية لموسيقى الشعر العربي »[6] ، ويلخص عياد الإختلاف بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي كما يلي : « تستطيع الموسيقى ـ انغاما بغير كلمات ـ ان توزع الزمن بين الانغام المفردة كما تريد ، فتجعل للنغمة الواحدة اي كم زمني تشاء ، اما العروض فلا يمكن ان يتصرف بطول المقاطع إلا تصرفا يسيرا ، لا يمكن ان يقارن بتصرف الموسيقى في طول النغمات »[7] . كما ان النبر في الإيقاع الموسيقي « يلعب الدور الرئيسي ، فالموسيقى اكثر ارتباطا بحركة الجسم ـ في الرقص وغيره ـ من الشعر ، وطبيعي ان تحتفظ بالأساس الفيسيولوجي لهذه الحركة وهو تتابع الحركات القوية والضعيفة بنظام ، وبما ان هذا التتابع يتضمن عنصر الزمن فان انتظام

---

(١) موسيقى الشعر العربي، ص ٥٢ .
(٢) المرجع نفسه ، ص ٣٦ .
(٣) المرجع نفسه ص ٤٩ .
(٤) المرجع نفسه ، ص ٤٥ .
(٥) المرجع نفسه ، ص ٥٨ .
(٦) المرجع نفسه ، ص ٨٠ .
(٧) موسيقى الشعر، ص ٥٤ .

النسب الزمنية بين الحركات يصبح ضروريا ايضا كانتظام النبر . اما الإيقاع الشعري ، فيجب ألا ننسى انه يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها الشعر .

وقد لعب طول المقاطع وقصرها دورا مهماً في بعض اللغات فاق اهمية النبر نفسه وإن كان النبر في الأصل من أهم أسباب الطول ، ففي مثل هذه اللغات يصبح العامل الأهم في الإيقاع هو مراعاة النسب العددية بين الأصوات »[1] .

المحاولة الأكثر جذرية و« جرأة » بين الدراسات الحديثة هي محاولة كمال ابو ديب في كتابه « في البنية الإيقاعية للشعر العربي » ، فقد وصف التشكلات الإيقاعية لهذا الشعر متحررا بنسبة كبيرة من العروض الخليلي ، بل طامحا إلى إيجاد بديل له من منطلق الرفض للنموذج او المثال ايا كان . ينطلق ابو ديب من ان « نظام الخليل طريقة في التحليل لا تنفي طرقا أخرى ممكنة ، وإن أسلم الطرق أقدرها على إكتشاف الفاعليات الجذرية في الإيقاع الشعري العربي[2] .

ويقوم النظام الإيقاعي الذي يقترحه ابو ديب على ركيزتين اساسيتين :

١ ـ التركيب النووي بدلا من نظام التفاعيل او المقاطع .

٢ ـ الطبيعة (النبرية) لإيقاع الشعر العربي ، الذي هو تفاعل بين الكم والنبر .

يرى ابو ديب انه من الممكن وصف جميع التشكلات الإيقاعية الممكنة في الشعر العربي انطلاقا من نواتين اساسيتين « سوف تظهر الدراسة ان انماط الإيقاع في الشعر العربي تنبع من علاقة هاتين النواتين التتابعية ، وإن تغير الإيقاع يعتمد على ظاهرة رياضية هي حدوث عدد او آخر من النواة (فا) في سياق النواة (علن) »[3] .

يعيد ابو ديب صياغة هذا الأساس النظري في مكان آخر من كتابه إذ يضيف الى النواتين السابقتين نواة اساسية ثالثة يسميها (علتن) (ـ ـ ـ ٥) ليقرر ان الإيقاع في

---

(١) موسيقى الشعر ، ص ٥٨ .
(٢) ابو ديب ، كمال ، في البنية الايقاعية للشعر العربي ، دار العلم للملايين بيروت ط ١ ، ١٩٧٤ ، ص ٥٣١ .
(٣) في البنية الإيقاعية ، ص ٤٨ .

الشعر العربي ينبع من الحدوث التتابعي لاثنتين من ثلاث نوى مكونه هي (ـ ـ ـ ٥) (ـ ـ ٥) (ـ ٥) اي (علتن) و(علن) و(فا)[١] .

« ومن أجل تنمية الدراسة بشكل سليم »[٢] يستبدل ابو ديب مصطلحات الخليل بمصطلحات يراها الصق بحركية الإيقاع ، إذ يقول : [٣] .

١) اسمي كلا من (فا) و(علن) نواة إيقاعية (إضافة الى علتن) .
٢) اسمي التشكل الناتج من تركيبهما « وحدة إيقاعية » .
٣) اسمي التشكل الناتج من تكرار الوحدات او تركيبها « تشكلا إيقاعيا »[٤]

يرفض ابو ديب اعتمادا على أساسه النظري (النووي) ، مفهومي الزحاف والعلة واذ يُرفض هذان المفهومان « تعاد لإيقاع الشعر العربي حيويته الكاملة . لا يصبح بيت من الشعر ناقصا أو زائدا ، بل يصبح هو هو . الهوية الإيقاعية لبيت شعري في النظام الجديد هي الطريقة التي يتشكل بها البيت من النوى المؤسسة في التركيب الموجود ، فيزيائيا ، امامنا ، لا في تركيب مثالي نظري ينقص عنه البيت مقادير او يزيد مقادير »[٥] .

من جهة ثانية يرى ابو ديب ان التحليل الكمي لإيقاع الشعر العربي تحليل قاصر ، ويؤكد على فاعلية النبر الأساسية في تكوين هذا الإيقاع فاذا كان التتابع الأفقي للنوى (ـ ٥) (ـ ـ ٥) (ـ ـ ـ ٥) شرطا أوّلا جوهريا للإيقاع فان شرطه الجوهري الثاني هو التالي : « ان تتابع اي نواتين من النوى يخلق عنصرا آخر في الكلمة العربية والشعر العربي ، هو النبر ، الذي يرتبط باتجاه العلاقة بين النواتين المؤسستين للوحدة الإيقاعية . وللإيقاع جوهر ثالث هو ان العربية تفيد ايضا من الإختلاف التركيبي لعناصرها المؤسسة في خلق الصيغة الوزنية او الكتلة التي يفعل النبر من خلالها ويخلق الطبيعة الإيقاعية »[٦] .

لذا يتعمق أبو ديب في دراسة طبيعة النبر وأنواعه وتحديد مواضعه مناقشا ومعترضا

---

(١) في البنية الايقاعية، ص ٥٣.
(٢) و(٣) و(٤) : المرجع نفسه ، ص ٤٨ - ٤٩ .
(٥) المرجع نفسه، ص ١٠٥.
(٦) المرجع نفسه ، ص ٢١٠.

على آراء بعض الدارسين كمندور وأنيس، ويعزو عجز العروضيين العرب القدامى عن اكتشاف فاعلية النبر إلى إخفاقهم في التمييز بين الوزن والايقاع «فالعروضيون العرب، بعد الخليل ، العقل الفذ ، أخفقوا في التفريق بين المستويين : الوزن والايقاع . وكان حديثهم كله حديثاً عن الأول، وبفعلهم هذا أكدوا انهم لم يفهموا البعد الحقيقي الجذري لعمل الخليل، وحولوا العروض العربي الى عروض كمي نقي وذي بعد وحيد مخففين بذلك بعده الآخر الأصيل: حيوية النبر الذي يعطي الشعر العربي طبيعته المميزة»[1].

يربط أبو ديب الايقاع بالنبر «فالايقاع يرتبط جذرياً بتمييز وحدة أولية، أو نواة زمنية متميزة يقع عليها النبر»[2]، وبهذا، يكون النبر الفاعلية الأساسية التي تمنح الكتلة الوزنية (البحر) طبيعتها الايقاعية والتي تفسر، بناء عليه، التشكلات الايقاعية المتغايرة للبحر ذاته. «هكذا يكون النبر الروح المحركة المشكلة للايقاع، الروح التي تتجاوز التركيب الكتلي بحذافيره، وتنبع من علاقات اكثر جذرية في البنية الحركية الأساسية للنوى الايقاعية في الشعر، ومن تفاعل هذه النوى. النبر، بهذا المنظور، ليس عنصرا خارجياً، إنه فاعلية داخلية لا تضفى على الوحدات بل انها تحدد الوحدات [3].

ويفرق أبو ديب بين النبر اللغوي والنبر الشعري، فالثاني خلافا للأول « لا ينبع من نبر الكلمة المفردة ولا من بنيتها الصوتية، وإنما من التفاعل بين الكلمات المستخدمة في تعبير شعري على مستوى مختلف تماماً هو مستوى التتابعات النووية الأفقية التي تنشأ من إدخال الكلمات في علاقات تركيبية. أي أن النبر الشعري يمكن ان يتحد بالنبر اللغوي حين تشكل الكلمة المفردة وحدة ايقاعية كاملة، كما يمكن ان يفترق عنه»[4]. ولتأكيد العلاقة العضوية بين النبر والمعنى، يقول أبو ديب: «إن النبر الشعري يمتلك خصيصتين: الأولى آلية مفروضة بطبيعة الكلمات اللغوية وتركيبها الصوتي، والثانية حيوية تنبع من علاقات الكلمات والدلالة المعنوية والتجربة الشعرية المتكاملة»[5].

---

(١) في البنية الايقاعية، ص ٢٣٠.
(٢) المرجع نفسه، ص ٢٣٢.
(٣) المرجع نفسه، ص ٢٤٦.
(٤) المرجع نفسه ص ٣١١
(٥) المرجع نفسه، ص ٣٠٧.

نجد ـ في ما يلي ـ تلخيصاً لرؤ ية ابي ديب الى الايقاع، منطويا على تلاحم بين الكم والنبر. «الكم، بشكل عـام، كتلة حركيـة لا تخلق ايقاعـا، وتحتاج الى النبـر ليعطيهـا طبيعتها الحيوية، وتركيبها الموسيقي في حقول موسيقية لها خصائصها المتفـردة. والنبر، عنصر الحيوية في الايقاع، لا يأتي إعتباطاً، ورغم الحرية الكبيرة في تحديد مواقعه، فإنه جذريا يرتبط بكمّ الكتلة الحركية لارتباطه بالتتـابع الأفقي لنـواها المؤسسـة. بكلمات أخرى، النبر يقع على كتلة كمية، ويؤدي دوره الموسيقي عن طريق تنظيم هذه الكتلة وتشكيلها في عبارات موسيقية.

الايقاع إذن هو تفاعل للنبر والكمّ، على اختلاف في الدرجة بين لغة وأخرى[1].

قد يكون في ما عرضناه من بعض المؤلفات الحديثة في موسيقى الشعر توضيح لمفهوم الوزن في النقد العربي ذلك المفهـوم الذي أخـذ بنظام الخليـل العروضي، وعمـل على تيسيره وتفسير قوانينه، نظراً الى ان التصور النقـدي لشكل القصيـدة قد اتخـذ من هذا النظام ركيزة أساسية، فكان الوزن (كصورة من صور التناسب) قواما للشعر، لا يفرقه عن النثر فحسب، بل يقـدم له أيضـاً القوالب الايقـاعية الجـاهزة ذات القيم المسبقـة موسيقياً ومعنوياً.

---

(١) في البنية الايقاعية، ص ٣٠٦.

الفصل الثالث
القافية

نخصص هذا الفصل للقافية استكمالاً لدراستنا شكل القصيدة في مستواه الايقاعي، ذلك ان القافية عدت لدى النقاد والعروضيين ظاهرة مكملة لظاهرة الوزن.

نلخص اولا التعريفات الأساسية في ما يتعلق بالقافية، التي نجدها في جميع المؤلفات المختصة بالقافية او العروض عموماً، واعتماداً على كتاب الكافي في الأوزان والقوافي[1] للتبريزي وكتاب القوافي[2] للتنوخي.

قالوا: القافية حرف الروي الذي يبنى عليه الشعر، ولا بد من تكريره في كل بيت، وقال الأخفش: هي الكلمة الأخيرة في البيت، واحتج بان قائلاً لو قال لك اجمع لي قوافي تصلح مع كتاب لأتيت بـ«شباب» او «رباب». وقال الخليل هي مجموع الحروف من آخر البيت الى اول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن، فالقافية في قول المتنبي:

يا من يعز علينا ان نفارقهم   وجداننا كل شيء بعدكم عدمُ

هي «كم عدمو».

(١) الكافي في العروض والقوافي، ص ١٤٦ ـ ١٦٩

(٢) التنوخي، ابو يعلى عبد الباقي بن المحسن، كتاب القوافي، تقديم وتحقيق عمر الأسعد ومحيي الدين رمضان، دار الارشاد، بيروت، ط ١، ١٩٧٠.

ويوضح حازم القرطاجني تعريف الخليل كما يلي: «القافية هي ما بين أقرب متحرك يليه ساكن الى منقطع القافية وبين منتهى مسموعات البيت المقفى»[1].

ويعرضُ في القافية من الحروف والحركات المسميات المراعَياتِ ستة أحرفٍ وستُّ حركات، فالحروف هي الروي، والوصل، والخروج، والردف، والتأسيس والدخيل.

فالروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال قصيدة رائية او دالية.. الخ. ويلزم في آخر كل بيت منها.

والوصل هو حرف مد ناشىء عن إشباع الروي كالياء المتولدة من كسرة الباء في «ناصبِ» من قول النابغة:

كليني لهم يا أميمة ناصبِ   وليل أقاسيه بطيء الكواكبِ

فلا يكون شيء من حروف المعجم وصلا غير هذه الحروف الأربعة: الألف والواو والياء والهاء المكنية. وسبب جواز كونها وصلاً دون غيرها من الحروف، أن الياء والألف والواو حروف إعراب ليست أصليات بل تتولد مع الأعراب، وتشبهت الهاء بها لأنها زائدة مثلها.

والخروج هو إشباع هاء الوصل بالفتح أوالضم أو الكسر إذا كانت الهاء متحركة، وحروف الخروج هي الألف والواو والياء الناجمة عن الإشباع واذا كانت هاء الوصل ساكنة لم يكن لها خروج كقول الشاعر:

ثار عجاج مستطيل قسطلُهْ

والردف هو أحد حروف المد واللين وهي الياء والواو والألف، يدخل قبل حرف الروي. وحركة ما قبل الردف بالفتح اذا كان الردف ألفاً، وبالضم إذا كان واواً، وبالكسر إذا كان ياءً. وقد تجتمع الياء والواو في شعر واحد لأن الضمة والكسرة أختان، كما قال الشاعر:

أجارة بيتينا أبوك غيورُ   وميسور ما يرجى لديكِ عسيرُ

---

(١) منهاج البلغاء، ص ٢٧٥.

أما الألف فتلزم القصيدة جمعاء.

والتأسيس هو ألف يكون بينها وبين حرف الروي حرف متحرك يسمى الدخيل، ففي قول النابغة:

كليني لهم يا أميمة ناصب

الألف من ناصب تأسيس والصاد دخيل والباء روي.

أما حركات القافية التي إذا جاء بها الشاعر في مطلع قصيدته وجب عليه التزامها في سائر الأبيات فست:

- الرس: وهو حركة ما قبل ألف التأسيس، ولا يكون إلا فتحة.
- الحذو: وهو حركة الحرف الذي قبل الردف.
- التوجيه: وهو حركة الحرف الذي قبل حرف الروي المقيد (أي الساكن).
- المجرى: وهو حركة حرف الروي
- النفاذ: وهو حركة هاء الوصل.
- الاشباع: وهو حركة الدخيل.

وقد يجتمع في القافية الواحدة عدد من حروفها وحركاتها كاجتماع الرس والتأسيس والدخيل والروي والمجرى والوصف والنفاذ والخروج في قول الشاعر:

يوشك من فرّ من منيته في بعض غراته يوافقها

.فحركة الواو من كلمة يوافقها الرس، والألف تأسيس والفاء دخيل والقاف روي، وحركته المجرى والهاء هاء الوصل وحركتها النفاذ والألف خروج.

وتستعيض بعض الدراسات الحديثة عن تحليل القافية الى حركات وسكنات بتحليلها الى مقاطع إظهارا لطبيعة كمية للشعر العربي ولارتباط القافية بالايقاع تأكيداً على قيمتها الموسيقية[1].

على أي حال، أعطى النقاد والعروضيون العرب للقافية أهمية بالغة، بل إنهم عدوا

---

(١) را، موسيقى الشعر العربي، ص ٨٩-٩٤

ظاهرة التقفية استكمالاً ضرورياً لظاهرة الوزن وجعلوا من القافية عنصراً مهماً في تحقيق التناسب المرجو في الشعر «فالقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية»[1].

«وسميت القافية قافية لأنها تقفو أَثَرَ كل بيت، وقال قوم لأنها تقفو أخواتها»[2] ويرى ابن رشيق ان الأول هو الصحيح «لأنه لو صحّ معنى القول الأخير، لم يجز أن يسمى آخر البيت الأول قافية لأنه لم يَقْفُ شيئاً»[3]. «وقال قوم: سميت قافية لأنها فاعلة. بمعنى مفعولة كما يقال راضية بمعنى مرضية، كأن الشاعر يقفوها أي يتبعها ويطلبها»[4].

ومن دلائل اهتمام العرب واعتنائهم بالقافية ان بعضهم قال[5] هي البيت واحتج بقول حسان:

فنحكم بالقوافي من هجانا ونضرب حين تختلط الدماء

وقال بعضهم: هي القصيدة، واحتج بهذا البيت:

وقافية مثل حد السنان تبقى ويذهب من قالها

سنتجاوز في ما يلي، الكلام على علل القوافي وأنواعها، فذلك نجده مفصلاً في أي كتاب للعروض، لنحصر كلامنا على القيمتين الموسيقية والمعنوية اللتين وجدهما النقد العربي متمثلتين بالقافية، كما وجد في توفرهما ركناً أساسياً من أركان النظرية الشكلية (عمود الشعر) وسوف نستعين في خلال ذلك، على بعض الدراسات الحديثة التي تساعدنا في إضاءة ما نقصد اليه.

١ ـ القيمة الموسيقية للقافية:

«ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية،

---

(١) العمدة ج ١، ص ١٥١

(٢) المصدر نفسه، ج ١، ص ١٥٤.

(٣) المصدر نفسه، ج ١، ص ١٥٤.

(٤) كتاب القوافي، ص ٥٧

(٥) المصدر نفسه، ص ٥٨.

يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هـذا التردد الـذي يطرق الآذان في فتـرات زمنية منتظمة، وبعدعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن »[1] .

لقد عدت القافية في النقد العربي، بترددها المنتظم، عنصراً أساسياً للوزن كتشكل إيقاعي يتمتع بقدر كاف من التناسب والانسجام. وقد عبر حازم القرطاجني عن ذلك بقوله: «القوافي حوافر الشعر، عليهـا جريـانه واطـراده، وهي مواقفـه، فإن صحت، استقامت جريته وحسنت مواقفـه ونهاياتـه»[2] وفي هذا إشـارة الى حركتين متناقضتـين للقافية تقوم عليهما ميزتها الموسيقية الفريدة: التكرر والوقف. فتوالي القوافي يعني تساوقا لمحطات صوتية متشابهة عبر أزمنة متساوية، كأن القافية بمعنى آخر، ثبات يتكـرر، وفي هذا يكمن دورها الإيقاعي المنظم فالقافية أداة تعيد الايقاع الأصلي للوزن، ذلك الإيقاع الذي يفترض ثباته كجزء من الشكل الشعري»[3] .

ولا بأس هنا من الاشارة، الى ان هذا التقدير للقافية، نجده أيضاً في النظريات التي تعنى بالشعر الأجنبي، نمثل على ذلك بما يلي: «القافية تنظيم للأبيات، ويمكن ان نشبهها بمطرقة الآلة التي تصك النقود ترتفع وتهبط في أزمنة متساوية، وكلما هبطت دفعت البيت فأضفت عليه صورتها النهائية ولولا القافية لكان ترجرج مدة المقاطع سبيلاً الى تـرجرج البيت نفسه. ولئن كانت الأبيات المرسلة بلا قافية لا تخلو من انسجام، فـإنه انسجـام غامض، وإنها لتخلق في الأذن ذاك الشعور الذي نشعر به حين نسمع سلسلة من الجمل الموسيقية المنسجمة في ذاتها حين تعزفها يد غير صناع. فـالأذن تتلمس مفاصـل الجمل دون ان تستطيع اكتشافها، وتظل تخيب في هذا المسعى، توجس اللحن دون ان تقبض عليه، فإذا جاءت القافية أدخلت على هذا الانسجام الغامض نظاماً وغمرته بالنور، فإذا نحن نستشف في القصيدة تقابلاً بين الأجزاء وارتباطاً متبادلاً، كأن قوة جاذبة قد شدت الأبيات بعضها الى بعض، وجعلتها تدور جميعاً في فلك واحد، على نظام في الحركات، وعلى تناسق يذكر بما كان الأقدمون يسمونه موسيقى الأفلاك»[4] .

---

(١) موسيقى الشعر، ص ٢٧٣ .

(٢) منهاج البلغاء، ص ٢٧١ .

(٣) موسيقى الشعر العربي، ص ٩٨

(٤) جويو، جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، تر. سامي الدروبي، دار الفكـر العربي، مـطبعة الاعتمـاد بمصر، د.ت.، ص ١٤٦-١٤٧ .

أكد النقاد العرب أهمية القافية من الناحية الموسيقية عندما فصلوا الكلام على إمكانيات تكيفها مع الغناء أوالإنشاد أو الحداء ومع غيرها من أشكال التوقيع أو التلحين. يقول ابن رشيق: «ليس بين العرب اختلاف ـ اذا أرادوا الترنم ومد الصوت في الغناء والحداء ـ في إتْباعِ القافية المطلقة، مثلها من حروف المدّ واللين في حال الرفع والنصب والخفض، كانت مما ينون او مما لا ينوّن، فإذا لم يقصدوا ذلك اختلفوا: فمنهم من يصنع كما يصنع في حال الترنم والغناء، ليفصل بين الشعر والكلام المنثور، ومنهم من ينون ما ينوّن وما لا ينوّن: إذا وصل الإنشاد أتى بنون خفيفة مكان الوصل»[1].

ويروي ابن رشيق عن بعض العرب أنهم قد يقفون على القافية المتحركة لمقتضيات الانشاد وعن بعضهم أنهم يقفون على إشباع الحركة فتجر الضمة واوا، والكسرة ياء والفتحة ألفاً، كما يروي عن رؤبة أنه أنشد قصيدته، القافية المقيدة، منونة، فرد ذلك الزجاجي وأنكره وذكر انه وهم من السامع، وأن الوجه فيه ان من العرب من يزيد بعد كل قافية «إنِ» الخفيفة المكسورة إعلاماً بانقضاء البيت فينشد:

وقاتم الأعماق خاوي المخترقْ إنِ مشتبه الاعلام لماع الخفقْ إنِ

يكل وفد الريح من حيث انخرق إنِ[2]

وفي تراثنا الشعري، محاولات للتقفية التزمت أصواتاً عديدة وصلت أحياناً الى ثمانية، وذلك تحقيقاً لأكبر قدر ممكن من التناسب الوزني عبر تكرار أكبر عدد ممكن من الأصوات في القوافي، ولعل أشهر هذه المحاولات، لزوميات أبي العلاء المعري، الذي التزم في قوافيه ما لا يلزم. ويرى بعضهم ان في محاولات كهذه نزوعاً لما يسمونه بالكمال الموسيقي، يأخذ بذلك ابراهيم انيس إذ يقول: «لو أمكن فرضاً أن تتكرر أصوات نصف شطر في كل أبيات القصيدة دون إخلال بالمعنى، لكان هذا حسناً جيداً من الناحية الموسيقية، ولكن يظهر أن طبيعة اللغة وتركيب الكلمات فيها لا تطاوع على مثل هذا التكرار إلا مع التكلف والتعسف»[3] ثم يورد أنيس هذه الأبيات لأبي العلاء:

إذا ما عراكم حادث فتحدثوا فإن حديث القوم ينسي المصائبا

---

(١) العمدة، ج ٢، ص ٣١١

(٢) المصدر نفسه، ص ٣١١-٣١٢.

(٣) موسيقى الشعر، ص ٢٠٤.

وحيدوا عن الأشياء خيفة غيّها	فلم تجعل اللذات إلا نصائبا
وما زالت الأيام وهي غوافل	تسدد سهما للمنية صائبا

ليقول: راعى أبو العلاء هنا فوق الروي وحركته، الهمزة وكسرتها، ثم ألف التأسيس، وهي بمثابة حرف وحركة قصيرة، ثم الحرف قبلها وبذلك يكون ما يتكرر في أبيات أبي العلاء عبارة عن: ثلاث حركات + أربعة أحرف. تلك هي القافية التامة الموسيقى والممكنة عملياً، دون إخلال بالمعنى، فكل قافية تتكرر منها سبعة أصوات في أبيات القصيدة تكون أقصى ما يطمع فيه الشاعر العربي من ناحية الموسيقى. وإذا تصورنا أن مثل هذه الأصوات السبعة تتطلب في إنشادها ما يقرب من ثانية ونصف ثانية أمكننا القول أن القافية التامة الموسيقى هي التي تتطلب أصواتها المكررة للنطق بها ثانية ونصف الثانية»[١]. على ان أبا العلاء يسمو بموسيقى القافية - كما يقول أنيس في مكان آخر من كتابه (موسيقى الشعر)[٢] - الى ما يعادل ثمانية أصوات ولكن ذلك نادر حتى في لزومياته مثل قوله:

راعتك دنياك من ريعَ الفؤادُ وما	راعتك في العيش من حسن المراعاةِ
كأنما اليوم عبد طالب أَمَةً	من ليلةٍ قد أجدّا في المساعاةِ

لذلك يقول أنيس في معرض كلامه على القافية ودورها الموسيقي: «لو طلب الينا ان نقسم القافية حسب ما فيها من كمال موسيقي على مراتب، لقلنا ان هناك مراتب تصاعدية:

١ - تبدأ بالقافية المقيدة التي سبق رويها بحركة قصيرة ولا تلتزم هذه الحركة في أبياتها، وتلك هي أقصر صور القافية.

٢ - يليها تلك القافية المقيدة التي تلتزم في أبياتها الحركة القصيرة قبل الروي، وربما كانت القافية المطلقة التي لا تلتزم فيها هذه الحركة في مستوى واحد معها من الناحية الموسيقية.

---

(١) موسيقى الشعر، ص ٣٠٥

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٠٧.

٣ ـ يليها القافية المقيدة التي تراعى فيها الحركة القصيرة قبل الروي ومثلها في مستوى واحد تلك التي يسبق رويها بواو المد وياء المدمع التناوب بينهما.

٤ ـ يليها تلك القافية التي سبق رويّها بحرف مدّ معين يلتزم في كل أبيات القصيدة»[1].

نعقب على ما تقدم من كلام ابراهيم انيس بالقول: إن مصطلح الكمال الموسيقي مَقيساً بزمن معين هو الزمن الذي يقتضي مروره تكرار أصوات متشابهة في القوافي مصطلح (كمي) يفتقر الى الدقة، خصوصاً إذا أخذنا بالفروقات بين الايقاع الموسيقي وبين الايقاع الشعري، بالنظر إلى طبيعة المادة اللغوية للشعر. وقد وردت إشارة أنيس ـ في ما تقدم ـ الى ما قد ينشأ من تباين بين تركيب الكلمات وتشكلها الموسيقي.

قد يكون من المفيد ـ إضافة الى ذلك ـ أن نشير الى أن أبا العلاء في لزومياته «لم يستوح موسيقى القافية من حاسته الموسيقية بقدر ما استوحاها من قواعد العروض التي درسها دراسة تامة كما كان يدرسها أهل العروض في زمانه، ويؤيد هذا تلك المقدمة التي مهد بها للزومياته» [2].

فقد اعترف أبو العلاء في هذه المقدمة بمعاناة من تكلف في نظم قوافيه: «تكلفت في هذا التأليف ثلاث كلف: الأولى انه ينتظم حروف المعجم من آخرها، والثانية ان يجيء رويّه بالحركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك، والثالثة أنه لَزَمَ مع كل روي فيه شيء لا يلزم من ياء أو تاء وغير ذلك من الحروف» [3].

ويرجع اضطلاع أبي العلاء بالنظم على حروف المعجم كلها والتزام ما لا يلزم الى تبحر نظري، وغلو في الصنعة، لم يحفل بهما الشعر العربي في مراحله الأولى، أو لنقل ما قبل أبي العلاء، «فالمحدثون أكثر تحققاً بالنظام، لأن فيهم قوماً مستبحرين يكون ديوان أحدهم في العدة كدواوين كثيرة من أشعار العرب» [4].

---

(١) موسيقى الشعر، ص ٢٩٨.
(٢) المرجع نفسه، ص ٣٠٥.
(٣) المعري، ابو العلاء، اللزوميات، دار صادر، بيروت، د ت، المجلد الأول، المقدمة ص ٣٠.
(٤) المصدر نفسه؛ المجلد الأول: المقدمة، ص ٣٠.

إلا أن لزوميات المعري، إضافة الى ما تقدم من آراء في القافية وعلاقتها بالغناء والإنشاد والحداء عند بعض النقاد والعروضيين، تشير الى اعتراف بالقافية كعنصر أساسي وفعال في موسيقى الشعر. على الأقل في المستوى النظري.

٢ ـ القيمة المعنوية للقافية:

للقافية وظيفة وزنيّة «ويفوق ذلك أهمية أن لها معنى، وأنها بذلك عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعري»[١].

إن التشابك بين القيم الصوتية والقيم المعنوية للشعر، يجعل من الصعب أن نفصل بينها، إلا لمقتضيات منهجية. «إننا لا نفكر أبداً في القيم الصوتية منفصلة عن المعنى، بل نفكر في المعنى من خلال مستويات متعددة تتجاوب تجاوباً لا يسمح بالتمييز بينها، ولا يسمح بالتفكير فيها منفصلة عن غيرها. وهناك فرق بين التجريد الذي يتوسل به الناقد ليفصل نظرياً فحسب بين العناصر في دراسته للشعر وبين التسليم باستقلال العناصر ذاتها»[٢].

وإذا كان النقد العربي بعامة، قد أقرّ بأولية المعنى واستقلاليته عن كل تشكل لغوي أو إيقاعي (وزني) لاحق، فإننا سنكتشف مفارقة كبيرة، عندما نجد بعض النقاد يلحقون بالأوزان (كقوالب أو تصورات مجردة) خصائص معينة تبعاً للأغراض او المواقف التي قد تتلاءم معها، أي تبعاً للمعاني التي سوف تمتليء بها تلك القوالب الوزنية، وكأنهم بذلك، يحدسون بوجود علاقة ما بين القيم المعنوية والقيم الايقاعية للشعر، دون أن يتوصل بهم ذلك الحدس الى التخلي عن القول بوجود هذه القيم منفصلة عن تلك. ولعل حازماً القرطاجني أكثر النقاد العرب تنبهاً الى هذ القضية لما تأثر به من آراء الفلاسفة حول وحدة القصيدة وموسيقاها. ولذلك فإننا نجد عنده أكثر الإشارات فطنة الى الدور المعنوي او الوظيفة الدلالية التي تقوم بها القافية في الشعر.

وجد حازم في القافية، لكونها توقفاً يشير الى نهاية البيت، وقفة معنوية مهمة «فقد التزمت العرب إجراء اللواحق المصوتة على أعقاب الكلم ونهاياتها لأنها احتاجت الى

---

(١) نظرية الأدب، ص ٢٠٨.

(٢) مفهوم الشعر، ص ٢٦٧.

فروق بين المعاني، وقد كان يمكنها ان تجعل لذلك علامات غير اختلاف مجاري الأواخر كما فعل غيرها من الأمم، لكنها اختصرت وجعلت مجاري الأواخر، التي احتاجت إليها لتنويع مجاري القوافي والأسجاع وتحسين نهايات الكلمة بالجملة، فروقا بين المعاني، فاجتمع لها في إجراءالأواخر على ما أجرتها فائدتان»[1]. كما وجد في تكررها بانتظام ما يبعث على الالتذاذ إذ «لو كان الأمر على غير نظام لما كان للنفوس في ذلك تعجيب، ولكانت الفصاحة مرقاة غير معجزة أحداً»[2].

ولأن القافية علامة تفرق بين معاني الأبيات، فقد رأى حازم أنه من المستحسن ان تكون «مستقلة منفصلة غير مفتقرة الى ما بعدها ولا مفتقر ما بعدها اليها»[3]. لأن في استقلال القافية وانفصالها عما بعدها تجنيب من التضمين الذي هو «افتقار اول البيتين الى الآخر لأن تتمة معناه في ضمن الآخر»[4]، والذي عابه النقاد جميعاً، ورأى حازم انه «يكثر فيه القبح أو يقلّ بحسب شدة الافتقار او ضعفه»[5].

وللقافية عند حازم، أهمية كبرى، على مستوى بناء البيت الشعري، فالشاعر «يبني أول البيت على القافية او القافية على أول البيت»[6]. ويفصل حازم الكلام على هاتين الطريقتين في اعتمادهما على المقابلة بين المعاني، معاني الأبيات، صدورها وأعجازها.

في ما يتعلق بالطريقة الأولى، يقول حازم ان بناء صدور الأبيات على القوافي «يتأتى له حسن النظم لكون الملاءمة بين أوائل البيوت، وما تقدمها ـ التي هي واجبة للنظم ـ متأتية له في أكثر الأمر، إذ لكل معنى معان تناظره وتنتسب اليه من جهات المماثلة والمناسبة والمخالفة والمضادة والمشابهة والمقاسمة. فإذا وضع المعنى في القافية او ما يلي القافية، وحاول أن يقابله ويجعل بإزائه في الصدر معنى على واحد من هذه الأنحاء لم يبعد

---

(١) منهاج البلغاء، ص ١٢٣
(٢) المصدر نفسه، ص ١٢٤.
(٣) المصدر نفسه، ص ٢٧٦.
(٤) المصدر نفسه، ص ٢٧٦.
(٥) المصدر نفسه، ص ٢٧٧.
(٦) المصدر نفسه، ص ٢٧٨.

عليه ان يجد في المعاني ما يكون له علقة بمعنى القافية وانتساب اليه من بعض هذه الجهات، وعلقة بما تقدم، من معنى البيت الذي قبله»[1].

في ما يتعلق بالطريقة الثانية، يقول حازم إن الشاعر الذي يبني قوافيه على الصدور «يضع المعنى في أول البيت ثم ينظر في ما يمكن ان يكون بنفسه قافية او ما يمكن ان توصل به قافية مما يكون له زيادة إفادة في المعنى، فيقابل به المعنى الأول. لكن صاحب هذا المذهب وإن وسّع على نفسه أولا، في كونه يختار ما يضعه في صدر بيته ويبني عليه كلامه مما له علاقة بما تقدم، فقد ضيق على نفسه بكونه لا يمكن ان يقابل المعنى المتقدم من المعاني المتناظرات إلا بما مقطع عبارته وصيغتها موافق للروي او بما يمكن أن يوصل بما يصلح للروي بالصيغة والمقطع، ولأالو معوز جداً، والثاني قريب منه في العوز، فكثيراً ما يتكلف هذا ويسامح نفسه في أخذ المنافر على انه مخالف أو مناسب ونحو من هذا قول المتنبي:

كاثرتْ نائلَ الأميرِ من الما ل بما نولتْ من الايراقِ[2]

ويرى حازم ان الطريقة الأولى أيسر من الثانية وأبعد من التكلف بالنسبة الى «من تنبه لحسن تقابل المعاني»[3]، فبناء أعجاز البيوت على صدورها أصعب من بناء الصدور على الأعجاز «لأن وجود مناظر أو صلة لمناظر ملتزم أن يكون مقطعه حرفا معيناً في صيغة معينة أعز من وجود مناظر أو صلة له غير ملتزم أن يكون مقطعها حرفاً معيناً، بل لا نسبة لأحدهما الى الآخر في اليسر والعوز والكثرة والقلة»[4].

نستقرىء من عرض حازم لهاتين الطريقتين في بناء البيت الشعري خصائص للتأليف الآلي الذي يعتمد على عناصر منفصلة يقوم بتركيبها مقابلاً بينها ساعياً الى تعليق معانيها بعضها ببعض، والشاعر الذي يعتمد إحدى هاتين الطريقتين لن ينجو من التكلف. أقرّ حازم بذلك ووضع مآخذه على كلتا الطريقتين، وفي إشارة ذكية، ألمح سريعاً إلى أن تجنب التكلف يتأتى عندما ينتظم البيت دفعة واحدة: «فقد يعرض

---

(١) منهاج البلغاء، ص ٢٧٨.
(٢) - (٣) - المصدر نفسه، ص ٢٧٩.
(٤) المصدر نفسه، ص ٢٧٩.

للخواطر في حال جمامها نهز في نظم الكلام فينتظم البيت كله دفعة في غاية السهولة والبعد عن التكلف، واتفاق مثل هذا للمطبوعين كثير»[1] . وكأنه يحدس بالعلاقة العضوية بين مكونات البيت الشعري المعنوية والصوتية، فيضع مصطلح الطبع في تغاير مع مصطلح الآلية في التأليف الذي يستعمل حديثاً.

وهكذا قدم حازم أوفى وأنضج شرح في النقد العربي، لدور القافية في بناء البيت، وخاصة من الناحية المعنوية، ودعا الى الاعتناء بها لما في ذلك من أثر طيب والتذاذ للنفوس» ففي المقاطع (*) التي هي أواخر القصائد، يجب ان يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج في حشوالقصيدة، وان يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه أو معنى منفر للنفس عما قصدت إمالتها اليه أو جميل لها الى ما قصدت تنفرها عنه» [2].

نخلص الى القول، في نهاية كلامنا على القافية إن النقاد العرب رأوا في التقفية ظاهرة أساسية للنظم، تقوم أهميتها على دور مزدوج للقافية من ناحيتي الوزن والمعنى. لذلك فقد دعوا الى تجنب العيوب التي قد تطرأ على القوافي، تلك العيوب التي نجدها مصنفة في كتب العروضيين وبعض النقاد، والتي تعبر في حال وقوعها عن خلل في البنية الايقاعية او اللغوية (المعنوية) للشعر. من هذه العيوب مثلاً التضمين الذي مرّ بنا الكلام عليه، ويسمى ايضا بالمعاظلة[3]، وهو تمام وزن البيت قبل تمام المعنى كقول النابغة:

هم وردوا الفجار على تميمٍ	وهم أصحاب يوم عكاظ اني
شهدت له مواطن صادقات	بخيرهم بنصح الصدر مني

ومنها أيضا الإقواء والإكفاء والايطاء.

والإكفاء اختلاف حركة الروي في قصيدة واحدة وهو أن يجيء بيت مرفوعاً وبيت مجروراً نحو قول النابغة:

---

(١) منهاج البلغاء، ص ٢٨٢.
(*) المقاطع عند حازم هي التي تشكل الأجزاء او التفاعيل.
(٢) منهاج البلغاء، ص ٢٨٥.
(٣) العمدة، ج ٢، ص ٢٦٤.

أمن آل ميّة رائح أو مغتدي — عجلان ذا زاد وغير مزودِ
زعم البوارح أن رحلتنا غداً — وبذاك خبرنا الغراب الأسودُ

والإكفاء اختلاف حرف الروي في قصيدة واحدة، واكثر ما يقع ذلك في الحروف المتقاربة المخارج مثل قول رؤ بة بن العجاج:

قبحت من سالفةٍ ومن صُدُغْ — كأنها كِشيةُ ضبٍّ في صقعْ

والايطاء أن تتكرر القافية في قصيدة واحدة بمعنى واحد، فإن كان بمعنيين لم يكن إيطاء نحو ذهب بمعنى الفعل وذهب بمعنى الجوهر.

وهناك عيوب أخرى كثيرة كالسناد والاجازة والبدل والرّمل والتحريد والنصب والبأو وغيرها[1].

هكذا جعل النقاد القافية مكملة للوزن الذي يقوم عليه الشعر، إلا أنهم تناولوا التقفية كظاهرة مستقلة تدليلاً على الأهمية البالغة التي وجدوها في القافية نظراً لكونها محطة موسيقية ومعنوية في آن، محطة ترتكز عليها القصيدة في تساوقها المنتظم الموقع.

وبانتهائنا من هذا الفصل، نكون قد وقفنا على رؤ ية النقد العربي الى المستوى الايقاعي لشكل القصيدة العمودية.

---

(١) را، كتاب القوافي، ص ١١٧-١٣٨.
وكتاب الكافي في الأوزان والقوافي، ص ١٦٠-١٦٩.



الباب الرابع

الشكل في النظريات الحديثة والشكل في النقد العربي (دراسة مقارنة)

- الفصل الأول: الشكل والمادة
- الفصل الثاني: الشكل والمضمون
- الفصل الثالث: الشكل والأسلوب

درسنا في الأبواب السابقة، شكل القصيدة العربية في النظرية النقدية المتمثلة بعمود الشعر، دون ان نغفل الآراء التي عارضت هذه النظرية، وذلك بعدما وضعنا في الفصل الأول من الباب الأول مقابلا لمصطلح الشكل لدى النقاد العرب يشير الى جميع جوانب القصيدة ومستوياتها المعنوية والصوتية. ولما كان الشكل مصطلحاً حديثاً، رأينا من المفيد ان نعقد بابا للمقارنة بين الشكل في النظريات الغربية الحديثة خصوصا لدى الرمزيين والألسنيين البنيويين، وبين الشكل في النقد العربي، وذلك في ثلاثة فصول، يتناول الأول الشكل والمادة ويتناول الثاني الشكل والمضمون، والثالث الشكل والأسلوب، وقد عمدنا في تناولنا لهذه الثنائيات الثلاث ان نبدأ في كل فصل بعرض الآراء المستمدة من النظريات الحديثة أولا، لنأتي بعدئذ الى إثبات ما يقابلها في النقد العربي، مما كنا قد أتينا عليه او على شيء منه في الأبواب السابقة، ومن ثم تنتهي بنا المقارنة الى استخلاص نتيجة عامة.

الفصل الأول
الشكل والمادة

نبدأ بتناول قضية الشكل والمادة في إطارها الفلسفي، ثم ننتقل الى تناولها في الفن، وذلك من خلال بعض النظريات الغربية الحديثة، فلسفية كانت، أو فنية، أو لغوية، ثم نقف بعد ذلك على الآراء النقدية العربية حول المادة الشعرية وعلاقتها بشكل القصيدة.

نستطيع ان نقصد بالشكل كل تهيئة للمادة، تمسك على نحو مفارق بملامح خاصة، ومحددة لهذه المادة، دافعة هذه الملامح إلى حدها الأقصى، لينتقل المعطى المادي الى حيّز يصبح فيه وحدة وكلية «Totalité»[1]. وتهيئة المادة ليست حركة من خارج، إنما هي انبثاق «فالأشكال في مختلف حالاتها ومراحلها لا تتنزل من حيز مجرد فوق الأرض والانسان، إنها تختلط بالحياة، تنبثق منها، معبرة في الزمان والمكان عن حركات وتغيرات في الرؤيا»[2].

«يقول بلزاك في إحدى مقالاته السياسية: كل شيء شكل والحياة نفسها شكل»[3]

---

(١) Hersh, Jeanne, editions de la Baconnière, Neuchâtel, Suisse, 1946, P.98.

(٢) Focillon, Vie des formes, P.U.F 5e. édition, Paris, 1964, P. 23.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢.

ويقول ارنست فيشر: «إن كل ما في العالم مكون من شكل ومادة، وبقدر ما يتسلط الشكل، تتضاءل مقاومة المادة، وتعظم قيمة الاتقان المحقق»[1] . . .

هذه الأقوال تعميمات تدعونا الى التساؤل: من الذات الفاعلة؟ عندما تكون الحياة شكلاً أو خالقة أشكال[2]، كما يعقب فوسيون على بلزاك، وهل تحيا الأشكال في وعي الانسان حياتها خارجه؟

يفصل فيشر، في كتابه «ضرورة الفن» الكلام حول وجهتي النظر الميتافيزيقية، والمادية في ما يتعلق بالتفاعل بين المادة والشكل. ففي حين يقول الميتافيزيقيون بأسبقية الشكل على المادة، يرى الماديون ان الشكل ليس إلا توقفا موقتاً للمادة في سياق تطورها المستمر. فالميتافيزيقيون يجعلون فعالية كل مجموع مادي متمثلة بالشكل الذي هو المصدر الأصلي للكمال، والذي يتجه نحو غاية أو هدف، وبذلك فإن الشكل يطابق جوهر الأشياء، وترد المادة الى درجة ثانوية[3]، إلا أن الماديين يجعلون حركة التفاعل بين الشكل والمادة شبيهة بحركة تطور المجتمع الذي يحكمه صراع الطبقات. وهم في ذلك يركزون على ما يسمونه بالمحتوى المادي «فالعلاقة الجدلية بين الشكل والمحتوى يمكن ان تلاحظ بدقة في البلوريات، أي في بنية المادة الصلبة والمنظمة. ما نسميه بالشكل ليس سوى تجمع خاص، وترتيب خاص، وحالة خاصة من توازن المادة، إنها التعبير عن الاتجاه المحافظ الأساسي، وعن الاستقرار المؤقت للظروف المادية. ولكن المحتوى يتبدل باستمرار فهو تارة يتبدل بشكل خفي، وتارة أخرى يتبدل بعنف، وهو يدخل في نزاع مع الشكل، فيفجره ويخلق أشكالاً جديدة يستقر فيها المحتوى المكيف من جديد لفترة ما. إن الشكل هو تجسد حالة التوازن الحاصلة في لحظة معينة، والعلاقات المميزة المرتبطة بالمحتوى إنما هي الحركة والتبدل، وعليه نستطيع تحديد الشكل بأنه محافظ، وتحديد المحتوى على انه ثوري، برغم ان هذا لتحديد هو بالتأكيد تبسيط للموضوع»[4].

تبرز هنا مشكلة جديدة: ما أصل ثورية المحتوى المادي؟ محتوى المادة الجامدة

(١) فيشر، ارنست، ضرورة الفن، تر. ميشال سليمان، دار الحقيقة بيروت، ط ١، د ت، ص ١٤٢.
(٢) Vie des formes, P.2
(٣) ضرورة الفن، ص ١٤٣.
(٤) المرجع نفسه، ص ١٥٢.

(البلوريات مثلاً). يوضح الماديون الجواب عن هذا السؤال في المستوى الاجتماعي «فالمحتوى الأساسي للمجتمع (أي قوى الانتاج والكائنات البشرية مع أدواتها، وعلمها النامي حول الانتاج مع حاجاتهاالمادية والروحية) يتعدل ويتطور باستمرار. إلا أن أشكال المجتمع تميل الى الاستقرار فهي ترمي الى الانتقال، بوصفها إرثاً، من جيل الى آخر، والطبقات السائدة مع جهازها السياسي والايديولوجي هي التي تتمسك دائماً بالأشكال التقليدية، وتبذل جهوداً جبارة لكي تعطيها طابع شيء ما أبدي ثابت ونهائي. والطبقات المسودة هي التي تحث فيها القوى الجديدة للانتاج، الثورة ضد علاقات انتاج قديمة. إن الطبقات المسودة لا ترى شيئاً مقدساً او متفوقاً من وجهة أخلاقية في الأشكال التقليدية، فهي ترى فيها مجرد عائق للتقدم الانساني»[1].

هل تتمثل الذات الفاعلة إذن بالمادة (أو بمحتواها) كما يقول الماديون؟ (وهنا تجدر الاشارة الى ان في تحديد مفهوم المحتوى المادي مأزقاً جديداً) او بالشكل كما يقول الميتافيزيقيون؟

لسنا بصدد البحث عن إجابة، لأن ذلك يخرج بنا الى حيز فلسفي صرف، غير أننا نشير هنا الى التناقض الذي وقع فيه فيشر في رده على وجهة نظر الميتافيزيقيين، الذين يقولون ـ حسب ما يورد في كتابه ـ ان للمادة نزوعاً نحو الكمال أي رغبة في الشكل[2]. أليس في ذلك اعتراف بفاعلية مادية؟ وإن كان الميتافيزيقيون يضفون على ذلك النزوع المادي، صفات إلهية. ألا يمكن تشبيه هذا النزوع بذلك الاستعداد للتبدل الذي يطرأ على محتوى المادة لكي يثور على شكله القديم كما يقول الماديون؟ حقاً لقد سعى فيشر الى التبسيط عندما لخص انتصاره للماديين بالقول: «ليس ثمة ما يمكن تسميته (الرغبة في الشكل) وإلا لحقَّ لنا حينئذ الادعاء بوجود (الرغبة في استبعاد الشكل) أو (الرغبة في فوضى الشكل)»[3].

لندع هذه القضية في مستواها العام (الفلسفي)، ولنعالجها في مستوى خاص (فني). كيف نحدد مادة العمل الفني؟ وكيف لهذه المادة ان تتشكل؟ خصوصاً ان الفن

---

(١) ضرورة الفن، ص ١٥٧

(٢) المرجع نفسه ص ١٤٣

(٣) المرجع نفسه ص ١٥١.

بمختلف مجالاته واتجاهاته يوحد بين المادة وشكلها ويجعل للأشكال حياة في الوعي، مشابهة لحياتها، متحدة بالمادة «فالأشكال التي تعيش في المادة، وفي الحيز المكاني Espace تعيش أيضاً في التصور أو الرؤيا Esprit ولا تعارض بين الرؤيا والشكل فعالم الأشكال في الرؤيا شبيه ـ من حيث المبدأ ـ بعالم الأشكال في المادة والمكان»[1]. ولكن، ما علاقة التشابه تلك؟ الوساطة بين هذين العالمين من الأشكال؟

يقول فوسيون في كتابه «حياة الأشكال»: إن المواد تتضمن قدراً ما، أو إذا أردنا، دعوة ما للتشكل. إنها تمتلك كثافة ولوناً وطابعاً وتركيباً. إنها أشكال»[2]، ويقول ايضا «على الشكل لكي يوجد، ان ينفصل، ويقلع عن الفكرة. عليه ان يتسع ويأخذ مداه، على الشكل أن يقيس، ويصف الفضاء، وفي هذه البرانية، يكمن مبدؤه الداخلي»[3]. وكأنه يرمي بذلك الى جعل الفكرة واسطة بين الأشكال الماثلة في الوعي وبينها في العالم الموضوعي. بمعنى آخر، يكاد فوسيون يقر بوجود أول للأشكال متمثل بالعالم المادي، وجود يقع أولا خارج الوعي الانساني، ثم ان الافكار التي يأخذها الانسان عن ذلك العالم تمهد لحياة أخرى للأشكال في عالم آخر هو عالم الوعي. إلا أنه يقول في مكان آخر من كتابه: «إن حياة الشكل في الوعي تمهد لحياته في المكان. حتى قبل ان ينفصل عن الفكرة، ويجسم تقنياً بالمادة. فإن الشكل هو تجسم مادي وتقني. وكما ان المادة تستدعي الشكل، فإن الشكل يستدعي المادةالتي تتشكل أولا في الحياة الداخلية (Dans la vie intérieure)[4] مما يوحي بشيء من التناقض، فهل حياة الشكل في الوعي سابقة لحياته في المكان، او العكس؟ وهل الأشكال التي يمثلها الفنان أي صور العالم المحسوس التي تقبع في ذهنه هي الأشكال التي ينتجها؟ وهل مواد هذه الأشكال هي مواد تلك أو أفكار عنها؟

هنا يستدرك فوسيون بالقول: «فكرة الفنان شكل... وميزته انه يتخيل، يتذكر، ويفكر، ويحس بالأشكال، أو بواسطة الأشكال Par formes ويجب ان تأخذ هذه النظرية مداها في الاتجاهين إننا لا نقول بأن الشكل تمثيل، أو رمز للإحساس، بل هو حيويته.

(١) Vie des formes, P.68.

(٢) المرجع نفسه، ص ٥٢.

(٣) المرجع نفسه، ص ٣.

(٤) المرجع نفسه، ص ٧٢.

لنقـل ـ إذا أردنا ـ ان الفن لا يكتفي بأن يقدم الشكل رداء للإحساس، بل انه يوقظ الاحساس بالشكل»[1].

إذن، ليس هنالك وساطة بين المادة وشكلها، بل هنالك ـ إذا شئنا ـ حركية فنية، أي حركة تحويل للمادة، يعمد إليها الفنان عبر تفكيره، وإحساسه بالأشكال بغية خلق أشكاله الجديدة. «فحياة الأشكال المتجددة باستمرار لا تتهيأ تبعا لمعطيات دائمةوواضحة بشكل عام ودائم. بل انها تولد هندسات مختلفة داخل الهندسـة نفسها، وكـأنها تختلق المواد التي تحتاج اليها»[2].

هكذا يحل فوسيون التناقض الناجم عن كلامه حول الحياة المزدوجة للأشكال الفنية في العالم المحسوس وفي الوعي بقوله ان الأفكار أشكال وان مادة الفن متحـولة «ليست معطى ثابتاً، إنها تحول وتجدد»[3].

إلى الآن، ما زلنا نحوم حول مفهومات عامة لا توضح لنا ماهيـة المادة الفنيـة. ما الـذي يجب توفـره لـدى الفنـان كي يستـطيـع خلق أشكـالـه؟ هـل هـو الأفكـار؟ أم الانطباعات؟ ام الأحاسيس؟ أم الكلمـات؟ هذا السؤال نجده مطروحاً في علوم الجمال واللغة والأدب والفلسفة وغيرها، كـما نجد إجـابات عنـه تختلف من مدرسـة أدبية الى أخرى.

يقول كروتشه: «بين المسائل التي أثارت النقاش الطويل في علم الجمال علاقة المادة بالشكل أو كما يقال عـادة علاقـة المضمون بـالصورة: هـل الواقعـة الجماليـة مضمون فحسب، أم صورة فحسب، أم هي كلاهما معاً[4]» وينظر الى الصياغة التي تجسد حركية التشكل، أو تحقق الشكل، كما يلي: «إذا عنينا بالمادة الانفعال الـذي لم يحقق فنياً، أي الانطباعات وأردنا بالصورة التحقيق والنشاط الذهني أي العبارة، علينا ان نرفض اعتبار الواقعة الفنية قائمة بالمضمون وحده (أي في الانطباعات المحضـة)، كـما نرفض القـول بأنها تجمع بين المضمون والصورة (أي بين الانـطباعـات والتعبير عنهـا). ففي الواقعـة

(١) Vie des formes, P.73

(٢) المرجع نفسه ص ٤٩.

(٣) المرجع نفسه

(٤) كورتشه بنديتو، علم الجمال، ترجمة نزيه الحكيم، المجلس الأعلى للآداب، المطبعة الهاشمية، دمشق، ١٩٦٣، ص ٢٣.

الفنية، ليس النشاط التعبيري شيئاً يضاف الى الانطباعات، ولكنه أداة تحقيقها، فتبدو من خلاله كالماء الموضوع في المصفاة، يظهر من وجهها الآخر ثابتاً ومتبدلاً معاً.

ومن هنا كانت الواقعة الفنية صورة، صورة فحسب، ولسنا نعني بهذا القول ان المضمون نَفَلٌ زائد، بل هو على العكس نقطة البدء الضرورية في واقعة التعبير ما نعنيه هو ان ليس من نقلة بين خصائص المضمون وخصائص الصورة. لقد حسب بعضهم ان المضمون، كيما يكون مضموناً جماليا أي قابلاً للصياغة في صورة يجب ان يتصف بخصائص محددة او ممكنة التحديد. ولكن حتى لو كان الأمر كذلك، لما كان من فرق بين الصورة والمضمون، بين العبارة والانطباع. صحيح ان المضمون هو ذلك القابل للصياغة، للتحول الى صورة، ولكن ما دام لم يصغ بعد، فليست له من مزايا تُحدّد، وما ندري من أمره شيئاً، وهو يغدو مضموناً جمالياً بعد صياغته فعلاً لا قبلها»[1].

يوحد كروتشه، إذا بين المضمون والصورة أو ـ حسب استعمالاته لمعاني هذه المصطلحات ـ بين المادة والشكل. وما يترتب على ذلك من إشكالات تتعلق بخصائص التحويل الفني للمعطى الانفعالي، يمكن حله بالقول ان أي تغير يطرأ على الصورة، إنما هو تعبير عن تغير طرأ في الوقت نفسه على المضمون، أي انه تعبير عن مضمون جديد. «فالتعبير الفني تركيب، لا يستطاع فيه تمييز المباشر من غير المباشر. اما والانطباعات التي يضمها قد انتقلت الى أفق الفن، فكلها فيه متساوية. والرجل الذي يتلقى في ذاته موضوع لوحة او قصيدة، لن تكون صورتها في ذهنه سلسلة من الانطباعات المتفاوتة المزايا يسمو بعضها على بعضها الآخر، فهو لا يدري شيئاً عما جرى قبل أن يتلقاها، كما ان التمييزات التي ينتجها التأمل فيها بعد لا صلة بينها وبين الفن كفن»[2].

فالفن عند كروتشه يلغي التفاوت بين الانطباعات التي قد نسميها حافزاً أو باعثاً في سياق العملية الفنية. والغاء التفاوت هذا، يجعل العمل الفني عصياً على التجزئة «فالنشاط التعبيري هو مزج الانطباعات في كل عضوي، وهذا ما عناه الناس أبدا

---

(١) علم الجمال، ص ٢٤.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٨.

بقولهم: إن على الأثر الفني ان يتصف بالوحدة او (بالوحدة في التعدد). إن العبارة هي تركيب الملون المتعدد في الواحد»[1].

هكذا ينطلق كروتشه من التأكيد على وحدة خصائص المضمون (المادة) وخصائص الصورة (الشكل) ليؤكد على وحدة العمل الفني، مضيفاً الى ذلك تأكيده على وظيفة الفن كفعل تحرير وتطهير «فالانسان إذ يصوغ انطباعاته يتحرر منها، وإذ يجسدها، يفصلها عن ذاته فيسمو عليها. فوظيفة الفن كمحرر ومطهر، هي مظهر آخر، وصيغة أخرى لكونه نشاطاً وما كان النشاط الفعل محرراً إلا لأنه يطرد الانفعال»[2].

كيف تصاغ الانطباعات وتجسد؟ كيف تحول الى عمل فني؟ بمنحها بنية كما يقول البنيويون، أو شكلا كما يقول الشكلانيون، أو بمزجها في كل عضوي كما عبر كروتشه. إذن هي عملية واعية تتعرض خلالها تلك المواد الأولى (الانطباعات) للكثير من التحول، خصوصاً ان هذه المواد ليست وحيدة بل تضاف اليها مواد قد تكون أكثر أهمية بالنسبة الى البناء الفني. ففي الأدب مثلاً، تعد اللغة كمجموعة من الألفاظ أو الكلمات، مادة الخلق الأساسية، خاصة وان هذه الألفاظ متحدة بمدلولاتها في الذهن. هذا ما يؤكده كروتشه في قوله: «لا يمكن ان يتم التفكير إلا بالكلام تلك حقيقة يعترف بها أكثر الناس ولا ينشأ إنكارها إلا عن لبس أو خطأ»[3]، مصادقاً بذلك على (شكلية) الأفكار متمثلة ببنيتها اللغوية، «من هنا يأتي قولنا خطأ بأننا نملك الفكرة وتعوزنا العبارة، بينا يجب القول إننا نملك العبارة، ولكنها عبارة عسيرة النقل اجتماعياً»[4].

بهذا، يمكننا الآن الانتقال بالبحث الى مستوى آخر، مستوى الانشاء الفني اذا صح التعبير، ولنقل تخصيصاً الانشاء الأدبي، أي مستوى تحقيق الشكل، مستوى منح المواد المختلفة كياناً خاصاً.

«اللغة هي، بالحرف الواحد، مادة الأديب»[5]. هذا ما تلحّ عليه النظريات الأدبية

---

(١) علم الجمال، ص ٢٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٠.

(٣) المرجع نفسه، ص ٣٢.

(٤) المرجع نفسه، ص ٣٤.

(٥) نظرية الأدب، ص ٢٢٣.

الحديثة بمعظمها «فبدلاً من ان نقسم العمل الأدبي الى قسمين متقابلين (شكل ومضمون) علينا ان نفكر بالمادة. وبعد ذلك بالشكل، وهو الذي ينظم (مادته) تنظيماً جمالياً. نجد في العمل الفني الناجح ان المادة متمثلة تماما في الشكل، فما كان «عالماً» غدا «لغة». فعلى صعيد معين، نجد مواد العمل الأدبي الرفيع كلمات، وهي على صعيد آخر تجربة السلوك الانساني، وعلى صعيد ثالث هي الأفكار الانسانية. «والمواقف هذه كلها بما فيها اللغة توجد خارج العمل الفني بأشكال أخرى، غير انها في قصيدة أو رواية ناجحة تجذبها الى صلات صوتية متعددة دينامية المأرب الجمالي»[1] .

وجدت الإشكالات حول المادة الأدبية، وعلاقتها بالشكل الأدبي، حلا في أبحاث الالسنيين، الذين تعاملوا مع الأدب كنصوص مادتها الكلمات والجمل، أي انهم لم يروا للأدب مادة «ملموسة» سوى اللغة، يعتمدون عليها في تحليلاتهم.

وبما ان ألفاظ اللغة في الأساس أشكال للتعبير عن مدلولات أو معان، فقد اتحدت المادة الأدبية عند الألسنيين بالشكل الأدبي. يقول جاكوبسون: «الكلمة وحدة ذات وجهين: المادي اي الدال Signifiant من جهة، والروحي أو المدلول، Signifié من جهة أخرى» [2]. وإذا كان الاتحاد واضحاً بين هذين الوجهين، فإن جاكوبسون يقرّ بإن بنيته غير معروفة [3].

هكذا يصبح (المادي) في الأدب هو (الصوتي) أو (الشكلي)، وهذا ما أخذ به الشكلانيون الروس بأجمعهم. «لقد أبرز تينيانوف ان مادة الفن الأدبي متنافرة وتتضمن دلالات مختلفة، وان عنصرا يمكن ان يرتقي على حساب عناصر أخرى بحيث تجد هذه العناصر نفسها نتيجة لذلك، قد تغيرت وأحياناً انحطت وربما صارت مجرد توابع محايدة، ومن هنا يستخلص ان مفهوم المادة لا يتعدى حدود الشكل، فالمادة هي أيضا شكلية، وأنه من الخطأ الخلط بينها وبين عناصر خارجة عن البناء» [4]. وكان من شأن ذلك التنافر

---

(١) نظرية الأدب، ص ٣١٨.

(٢) Jakobson, Roman, Six leçons sur le son et le sens, les éditions de Minuit, Paris, 1976, P. 23.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٣.

(٤) نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين ط ١، بيروت، ١٩٨٢، ص ٥٩.

بين العناصر (المادية) أو (الشكلية) للأدب أن يثري مفهوم الشكل بملامح الديناميكية حسب تينيانوف: «إن وحدة العمل الفني ليست كياناً متناسقاً مغلقاً، ولكنها تكامل ديناميكي يتوفر على سيرورته الخاصة. إن عناصره ليست مرتبطة فيما بينها بعلامة تساو أو إضافة، بل بعلامة التلازم والتكامل الديناميكية، ولذا يجب الاحساس بشكل العمل الأدبي كشكل ديناميكي»[1] .

كانت جهود الشكلانيين الروس، على درجة كبيرة من الأهمية في ما يتعلق بقضية الشكل الأدبي لأنهم وضعوا العمل الأدبي (النص) في مركز اهتماماتهم، أي إنهم عمدوا الى دراسة الأدب من الداخل، مرجعين الى مرتبة ثانوية، ما يحيط بالأدب من مؤثرات وظروف اجتماعية ونفسية وما أشبه ذلك. إلا أن أفكارهم - فيما يخص الشكل وعلاقته بالمادة الأدبية - لا تدعي مطلق الجدة «فوضع العمل الأدبي في مركز الاهتمام وفحص مادته وبنائه دون أحكام مسبقة، هما إجراءان قادا مفكرين في كل الحقب والبلدان الى استنتاجات قريبة من تلك التي توصل اليها الشكلانيون الروس مفكرين كانوا ومبدعين، في غالب الأحيان، أكثر منهم نقادا. ففي فرنسا في الفترة نفسها تقريباً، كان لكل من مالارميه واندريه جيد ومارسيل بروست التأملات نفسها حول الفن الأدبي، غير ان التطابق سيكون مدهشاً بصفة خاصة في حالة فاليري الذي يتجلى من خلال آرائه النظرية أشبه بشكلاني بامتياز» [2] .

إلا أنه، حيال آراء فاليري التي يصدر فيها عن تجربة شعرية متميزة، قد يكون من الأجدى الفصل بين شكلين هما في الأصل غير قابلين للانفصال: الشكل الشعري، وشكل القصيدة. هذا، اذا أمكننا الفصل بين مادتين: مادة الشعر ومادة القصيدة، وعد الأولى مجردة، اي مجموعة من الأفكار او الانفعالات أو الأحاسيس أو (الانطباعات المحضة) كما عبّر كروتشه، والثانية متجسدة بالكلمات. عندئذ نستطيع ان نقول ان فاليري قارب الكلام على الشكل الشعري عندما وجده سابقا لكل فكرة «مولدا لكل معنى، أي انه قارب الكلام على شكل للرؤيا الشعرية عندما اتبع بالفكرة أهمية ثانية،

---

(١) نظرية المنهج الشكلي ص ٥٩.
(٢) المرجع نفسه، ص ٢٠.

قـد يضحي بها الشـاعر لمقتضيـات شكلية قـد تتعلق بالايقـاع او القافيـة، او ما شـابه ذلك»[1].

فإذا كان التفكـير ينسج الرؤ يا، وإذا كانت الأفكار (شكلية)، فإن أشكالها طاغية، ذات سلطة عليها، يقول فـاليري: «يجب ان تكـون الفكرة خفيـة في الشعر. كـما هي القيمة الغذائية للثمر، فالثمر مغذ إلا أننا لا نتلقاه إلا لذيذا، لا ندرك إلا الالتذاذ بينما نتلقى مادة فالثمر يفتن بما يخفي ذاك الغذاء»[2].

أسبقية الشكل هذه، إلحاح عـلى أهمية الخلق، أي ابتـداع الشكل الـذي، وحده يسوغ الكتابة الشعرية، إذ يقول فاليري: «الشعر وثني تماماً، حيث لا روح بلا جسد، المعنى أو الفكرة، لا يكونان إلا ظلا لصورة ما»[3]. ففي الشعـر، ليس أكيداً، حسب فاليري، انه من الضرورة او الأفضل أن نقول بالضبط ما نريد قوله[4]، بل المهم، كما يستوحى من آرائه، ان نقدر على إيجاد أشكال لأقوالنا، ولن نكترث في سبيل ذلـك بما سيلحق بأفكارنا من تغير أو تحوير.

على مستوى العمل الفني، أو القصيدة وضع فاليري في المقام الأول «الشكل الصافي الفارغ من الفكرة»[5]، إذ يقول: الأعمال الجيدة بنات أشكالها وتولد معها» [6]، وكأنه يـريد القـول إن شكل القصيـدة يتحدر من ذلـك الشكل الأشمـل الذي هـو الشكـل الشعري او بالأحرى شكل الرؤ يا الخاصة بالشاعر.

لذلك، لم ينصح فاليري بالبدء، بكتابة القصيدة، انطلاقا من الأفكار، والتوسع بها منطقياً، لأنك، كما يقول «إذا أردت كتابة الشعر مبتدئاً بالأفكار فإنك تبدأ بالنثر، ففي النثر، نستطيـع ان نضع مخـططاً ونتبعه» [7]. ولأن الشعـر ذو طبيعة مختلفـة بل نقيضـة لطبيعة النثر، يجد فاليري ان منطلقات الشعـر شكلية، ويمثـل على ذلـك بالكـلام عن

---

(1) Hytier, Jean, La pœtique de Valery, Librairie Armand Colin, Paris, 1953, P. 76.

(٢) المرجع نفسه، ص ٧٦.

(٣) المرجع نفسه، ص ٧٦.

(٤) المرجع نفسه، ص ٧٧.

(٥) المرجع نفسه، ص ٧٩.

(٦) المرجع نفسه، ص ٧٩.

(٧) المرجع نفسه، ص ٧٩.

قصيدته (الغراب) إذ يقول: «هذه القصيدة بدأت عندي إشارة بسيطة لايقاع أخذ شيئاً فشيئاً يعطي معنى. هذا الانبثاق، على نحو ما، من الشكل باتجاه المحتوى Fond الذي ينتهي بإثارة العمل الأكثر وعياً انطلاقاً من بنية فارغة، يرتبط دون شك بانشغالي عدة سنوات بالتفتيش عن (الشروط العامة) للفكرة (أي فكرة) مهما كان مضمونها Contenu» [1].

تختلط في هذا الكلام لفاليري مصطلحات عدة: شكل، محتوى، فكرة، مضمون، مضمون الفكرة. غير اننا نستخلص منه ان فاليري يعكس الآلية التقليدية في كتابة القصيدة انطلاقا من المحتوى باتجاه الشكل (محتوى ← شكل)، بجعلها انطلاقاً من الشكل باتجاه المحتوى (شكل ← محتوى). إضافة الى ذلك، نستطيع أن نتبين فهمه لهذه الآلية الجديدة فهما يقوم على التسليم بأن الكتابة الواعية هي استتباع لمرحلة من اللاوعي، مرحلة من تدبر (الشروط العامة) قد تستمر عدة سنوات. وهذه المرحلة هي مرحلة نشوء الشكل الذي قد تبزغ ملامحه الأولى فجأة كما حصل بالنسبة الى قصيدة الغراب، إذ كان المؤشر الأول علامة ايقاعية أخذت تعطي شيئاً فشيئاً ما سوف يدعى (معنى).

الشكل السابق للقصيدة، عند فاليري، ليس وجوداً مطلقاً بل إنه مرتبط بتجربة الشاعر، إنه تكامل لشروط معينة خاصة بهذه التجربة. وما إن تبدأ عملية الكتابة الواعية حتى تصبح اللغة (ذاتاً مفكرة)، وتتحول الكلمات الى مادة وحيدة للكتابة. «يرى فاليري ان اللغة، بمعنى من المعاني، تفكر أكثر من الفكرة ذاتها، ويقول «إن قيمة الشعراء في قوة التقاطهم بالكلمات، لما يرونه باهتاً في أفكارهم» [2].

هكذا ترتد الأفكار الى مكانة ثانوية حيال القدرة على التصرف باللغة «لقد تصور مالارميه ووضع فوق الأعمال الفنية كلها، الامتلاك الواعي لوظيفة اللغة والشعور الفائق بحرية التعبير التي تغدو كل فكرة حيالها مجرد عارض أو حادث خاص» [3].

تقدير اللغة، مادة أولى بل وحيدة للأدب، هو ما قامت عليه الالسنية البنيوية عندما

---

(١) La poétique de Valery, P.79.

(٢) المرجع نفسه، ص ٨٣.

(٣) المرجع نفسه، ص ٨٣.

جعلت من الأعمال الأدبية موضوعات لغوية «إلا ان إعطاء هذ الأولوية في الأدب للغة يجب ألا يعني شكلية فارغة، فالكلمات أفكار كما هي أشكال لغوية»[1].

أشرنا الى بدايات هذه الاتجاهات (اللغوية) حيال الأدب، وبالأخص حيال الشعر، لدى الرمزيين من قبل، فقد قال مالارميه: «لا تكتب السونيتية Sonnet بالأفكار بل بالكلمات»[2]، كما «أكد بودلير والرمزيون من بعده تلقائية اللغة الشعرية، ومع مالارميه وفاليري أصبح الشعر لغة تخلق الفكرة وليس فكرة تبحث عن شكلها اللغوي»[3].

نلخص ما تقدم بالقول ان مادة الشعر في المفهومات الغربية هي الانطباعات او الانفعالات المتصلة بالتجربة الفردية للشاعر، إلا أن إنشاء القصيدة يحتاج الى مواد اخرى هي الكلمات أو اللغة، وهذه الكلمات ـ المواد ليست علامات فارغة او محايدة، بل إنها مضمخة بتجربة الشاعر، ملونة بأفكاره ومشاعره. إضافة الى ذلك، تعد المادة الشعرية في هذه المفهومات عرضة للتحول خلال عملية إعطائها شكلاً، اي انها تتغير جوهريا، تندمج في شكلها وتنصهر فيه، فالتحول الشكلي أو التشكل يمسها في العمق وليس في الظاهر فقط.

لا تتفق النظرية النقدية المتمثلة بعمود الشعر مع هذه المقولات، فهي ترى في المعنى العام مادة أولى ونهائية للشعر، وقد تناولنا مفهوم المعنى العام في الفصل الأول من الباب الثاني، هذا المفهوم الذي يرتبط بفكر كلي ينطوي على جميع المعاني، ويتجسد لغوياً بالوحي.

عندما نقول إن المعنى العام مادة أوى ونهائية للشعر، نقصد أولا ان الشاعر يبدأ بتناوله، يختاره قبل أن يضفي عليه كسوة من الألفاظ وثانيا ان التعبير بالألفاظ لا يؤثر في جوهر ذلك المعنى لأنه ثابت، مكتمل في معزل عن كل تعبير، وما تناوله مجددا إلا محاولة للتقرب منه، لاستعادته. إن ذلك يدل على أسبقية المادة ـ المعنى العام بالنسبة الى الشعر والى كل تجربة حسية في المنظور النقدي. لذا، نستطيع القول ان مادة الشعر في هذا

(١) Giraud, Pierre, Essais de stylistique, éditions Klincksieck, Paris, 1969, P. 13.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٣.

(٣) المرجع نفسه، ص ٤٠.

المنظور ليست (مادية) بل إنها عبارة عن شيء مجرد. إنها مادة معرفية ـ إذا صح التعبير ـ طالما انها تنطوي على المعاني العامة كلها.

ولما كانت المعاني العامة مادة الشعر لدى النقاد العرب، فإنهم لم ينظروا في العلاقة بين المادة اللغوية (الألفاظ) والمادة الشعورية (الانفعال) فقصروا عن فهم العلاقة بين المعنى و(الصورة)، بخلاف الصوفيين العرب الذين قدموا لها فهماً متقدما إذ وحدوا بينهما تعبيراً عن توحيدهم بين الله والانسان، فالمعنى عندهم هو الصورة وغيرها في آن، ولا يوجد المعنى منفصلاً عن الصورة، أو الصورة منفصلة عن المعنى[1].

ما نورده هنا، يوحي بأن عمود الشعر قد جعل المادة ـ المعنى سابقة للشكل، إلا أننا نستدرك بالقول ان هذه النظرية تصورت للقصيدة مادة لفظية ـ وزنية تتمثل باللغة وببحور الخليل المعروفة، يختار منها الشاعر ما يناسب الموقف ويتلاءم مع المادة الأولية، أي المعنى. ذلك ان الوزن أو البحر له قيمته الخاصة إيقاعياً ومعنوياً كما يقول حازم القرطاجني، وقد مرّ بنا كلامه في الفصل الثاني من الباب الثالث. بهذا يكون القالب الوزني اضافة الى الكلمات (ألفاظ اللغة) والمعاني العامة مواد شعرية مشتركة بين الجميع، ويبقى على الشاعر ان يقوم بعملية تخير لمادة القصيدة او البيت، ليصوغ بها معناه الخاص، فلا يكون هذا المعنى إلا مظهراً خارجياً للمعنى الأولي العام.

وإذا كانت النظريات الحديثة تقول بتحول المادة عبر تشكلها، فإن نظرية عمود الشعر تقول بثباتها. بتعبير آخر، لا تتحد المادة ـ في عمود الشعر ـ بشكلها، بل تبقى منفصلة عنه، تتخذه وشاحاً لا تلبث أن تستبدله بآخر (ظاهرياً) شبيه به (جوهريا) من شاعر الى شاعر او من قصيدة الى قصيدة.

واحد فقط من النقاد العرب، هو عبد القاهر الجرجاني، حاول ان ينقض القول بانفصال المادة الشعرية (أو الأدبية) عن شكلها المتمثل بالتركيب النحوي، إذ كاد ان يقول بشكلية الأفكار وذلك عندما دعا الى التبصر في بيت بشار[*] :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا ۞ وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

(١) الثابت والمتحول، الكتاب الأول، ط ٣، ص ٩٨.
(*) را، الفصل الثاني، من الباب الثاني.

وفي كيفية نظمه بتوخي معاني النحو. لقد أراد التأكيد ان الفكرة لا تكون بمعزل عن اللفظ، أي ان التفكير لا يتم إلا بالكلام. هذا ما قرره فيما بعد كروتشه وفاليري.. وغيرهما..

نخلص الى القول ان المادة الشعرية (أو الفنية عامة) في المفهومات الغربية الحديثة تتصل مباشرة بتجربة الشاعر (أو الفنان)، بل انها تتاج لها. بينما هي في، عمود الشعر، سابقة للشاعر وللقصيدة لا تتصل بالتجربة الحسية، بل تتحدر من نظام متكامل من القيم الثابتة.

الفصل الثاني

الشكل والمضمون

لقد شغلت قضية الشكل والمضمون والعلاقة بينهما حيزا كبيرا من النقد الحديث ، لما أثارته من جدل حول طبيعة النص الأدبي ، التي تتصف بالتناقض والوحدة في الوقت نفسه ، فالشكل والمضمون بالنسبة الى هذا النص قد يعنيان شيئين متناقضين ، وشيئا واحدا في آن .

وفي هذا الفصل ، سنعرض للقضية في المفهومات الغربية الحديثة اولا ، وفي النقد العربي ثانيا ، بعد أن نضع مقابلات للمضمون في هذا النقد كما فعلنا سابقا بالنسبة الى الشكل ، ذلك ان المضمون ، كالشكل ، لم يستعمل كمصطلح نقدي لدى النقاد العرب القدامى .

ترفض جميع النظريات الفنية الحديثة قسمة العمل الفني التقليدية الى شكل ومضمون ، مع ان ذلك يبقى في هذه النظريات ضرورية منهجية ، لأن الكلام على العناصر المكونة للعمل يفرض مثل هذه القسمة ، إلا أن هناك على مستوى الأدب ، من ينتبه الى إمكانية التضليل الذي يشيعه القول بتطابق الشكل والمضمون . « ان جملة (تطابق الشكل والمضمون) في الأدب ، ولو ان الجملة تجذب الانتباه الى الصلات الداخلية الوثيقة في العمل الفني مضللة لكونها مفرطة في السهولة فهي تشجع الوهم

القائل بان تحليل اي عنصر من عناصر النتاج الفني في الشكل او المضمون ، يحمل الفائدة ذاتها ، ومن ثم يحلنا من الإلتزام بان نرى العمل في مجموعه . ان « المضمون » و« الشكل » مصطلحان يستعملان لمعان مختلفة اختلافا شديدا مما يجعل مجرد الوصل بينهما غير ذي نفع ، وبالفعل فهما يؤديان ـ حتى بعد التعريف الدقيق الى إزدواجية في العمل الفني بالغة التبسيط . ان التحليل الحديث للعمل الفني يجب ان يبدأ باسئلة اكثر تعقيدا ، طريقة وجوده ونسق تنضيده »[1] .

ولكن هل يعفينا من التبسيط هذا الإستعمال : طريقة الوجود ونسق التنضيد ؟ ألا يرجعنا الى نقطة البحث في شكل العمل الفني ، اي في كل ما له علاقة بهذا العمل ، طالما ان الشكل متحد كما مر بنا بمادته ؟ او لنقل : ألا يرجعنا الى نقطة البحث في مضمون هذا العمل إذا سلمنا بتطابقه مع الشكل ؟ هنا لا شك في وجود مأزق مزدوج حول علاقة الشكل بالمضمون ، على مستوى العمل الفني ذاته ، وعلى مستوى تناوله في محاولة فهمه او تذوقه .

في المستوى الأول ، اي في المستوى الكياني او الأنطولوجي للعمل الفني ، نستطيع تسجيل اعتراضات كثيرة على الفصل بين الشكل والمضمون اللذين يشبهان عادة بوجهي الورقة الواحدة . « فقد اعترض الشكلانيون الروس ، مثلا اشد الإعتراض على القسمة الثنائية القديمة (المضمون ضد الشكل) التي تقسم العمل الفني الى نصفين : مضمون فج وشكل خارجي تماما مفروض من فوق . من الجلي ان المفعول الجمالي للعمل الفني يكمن فيما يسمى عادة مضمونه ، فقلة هي الأعمال الفنية التي لا تبدو عديمة المعنى او مثيرة للسخرية بعد تلخيصها (وما من تبرير لذلك إلا بأنه وسيلة تربوية) . غير ان التفريق بين الشكل كعامل فعال من الناحية الجمالية ومضمون غير فعال من الناحية الجمالية يلاقي صعوبات لا يمكن تجاوزها »[2] .

اما في المستوى الثاني ، اي المستوى التفسيري او النقدي للعمل الفني ، فإن تعدد المناهج بتعدد الجوانب التي تتقدم من خلالها للكشف عن خصائص ذاك العمل ، يوحي بإمكانية إيجاد الفروقات ما بين شكل ومضمون أو على الأقل إيجاد مميزات لكل منهما .

---

(١) نظرية الأدب ، ص ٢٩ ـ ٣٠ .

(٢) المرجع نفسه، ص ١٨٠.

هذه التعددية او التنوع في مقابل الوحدة التي اشرنا اليها في كلامنا على المستوى الأول ، تجعل العلاقة بين الشكل والمضمون مليئة بالتناقضات مما يدفع أحيانا الى القول ان المضمون هو الشكل وليس هو في الوقت نفسه.

وهنا ايضا ، تخرج المسألة الى حيز فلسفي اكثر تعقيدا ، ليختلط المستويان الآنفـ الذكر ببعضهما بعضا ، مما يدفع بالباحثين ودارسي الفن او الأدب خاصة إلى الإعتماد على تعريفات مؤقتة تسمح بإستئناف الدراسة . يقول هربرت ماركوز في كتابه « البعد الجمالي » : « يسعنا مؤقتا تعريف (الشكل الجمالي) بأنه نتيجة تحويل مضمون معطى (واقعة حاضرة او تاريخية ، شخصية او إجتماعية) الى كلية مكتفية بذاتها : قصيدة ، مسرحية ، رواية . . . الخ »[1] ولكي يتجاوز إشكالية العلاقة بين الشكل وذلك المضمون ، يستدرك بالقول « ان الشكل الجمالي لا يناقض المضمون ، ولو جدليا ، ففي العمل الفني، يغدو الشكل مضمونا ، والعكس بالعكس »[2] . ثم يورد نقلا عن نيتشه (إرادة القوة) : « يكون المرء فنانا متى ما احس بما يدعوه اللافنانون الشكل وكأنه هو المضمون ، كأنه هو (الشيء ذاته) . وبذلك ينتمي الى عالم معكوس ، لأن كل مضمون يبدو لنا الآن شكليا صرفا بما فيه حياتنا بالذات »[3] .

وهكذا تختلف النظرة الى قضية الشكل عند غير الفنان ، تصبح المضمونات بالنسبة اليه اشكالا ، ويتحول الفن الى تشكيل صرف كما يبين فينوغرادوف : « ان الفكرة تبدو كمضمون للصورة ، والصورة كشكل ، كشكل داخلي للعمل الأدبي ، يبدو هو في حد ذاته كمضمون بالنسبة الى الشكل الخارجي (الصياغة اللفظية) ولهذا كانت القاعدة النظرية : (الفكرة : مضمون ، وكل ما تبقى هو شكل صوري) »[4] .

يجعل فينوغرادوف الشكل الأدبي شكلين : الأول داخلي والثاني خارجي ، الأول هو الصور او المضمون الصوري ، والثاني هو السرد اللفظي ، إلا أنه يبقي على الفكرة خارج تقسيماته الشكلية ، يجعلها المضمون الصرف ـ إذا صح التعبير ـ معتمدا في ذلك

---

(١) ماركوز ، هربرت، البعد الجمالي ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٩ ، ص ١٩ .
(٢) المرجع نفسه ، ص ٥٥ .
(٣) المرجع نفسه ص ٥٥ .
(٤) فينوغرادوف ، اي ، مشكلات المضمون والشكل في العمل الأدبي ، ترجمة هشام الدجاني ، د ت ، ص ١٤٣ .

على بوسبيلوف : « المضمون هو فكرة العمل ، وصورة مطابقة للحياة في صور عاطفية ، الشكل هو التفصيلات المتصلة بالموضوع وبالتفصيلات التركيبية واللفظية ، والتي تؤخذ منها الصور ، والتي تتجلى الفكرة من خلالها »[1] .

لا نجد فيها تقدم سوى محاولة أخرى للتبسيط، خصوصاً أن ما حاول فينوغرادوف جعله مضمونا صرفا (الفكرة) يتداخل مع خصائص شكلية (الصورة) في كلام بوسبيلوف (المضمون هو فكرة . . . وصورة . الخ) مما يرجعنا الى الإقرار بشكلية الأفكار .

على أي حال ، يمكننا القول ان معظم الاتجاهات الفنية والنقدية الحديثة تلح على تقديم الشكل على اي مصطلح آخر في ما يتعلق بالعمل الفني حتى تلك الاتجاهات التي تعطي اهمية بالغة للمضمون أو المحتوى لا تكف عن رؤية الشكل علة لوجود العمل الفني . يقول فيشر : « ان تركيز انتباهنا على المحتوى وإرجاء الشكل الى مرتبة القضايا الثانوية لضرب من العبث ، ذلك لأن الفن يقوم على تقديم الشكل ، والشكل وحده هو الذي يجعل من الشيء المنتج أثرا فنيا . ان شكل الأثر الفني ليس عارضا ، كيفيا ، او غير ضروري ـ اكثر مما هو شكل الجسم البلوري ـ فقوانين الشكل وشروطه هي تحقيق سيطرة الإنسان على المادة ، ففيها تنحفظ التجربة المنقولة ، ويجد كل تحقيق عملي صيانته فيها ، فهي النظام الضروري للفن والحياة » [2] .

لقد نقل الألسنيون النقاش حول الشكل والمضمون الى مستوى آخر مشابه هو الصوت والمعنى Son et sens إلا أن في هذه النقلة تركيزاً أكبر على طبيعة اللغة الأدبية في مقابل اللغة (اللاأدبية) او المادية كما ان فيها حِلاً من مشكلة المادة الأدبية ، تلك التي تصبح لدى الألسنيين اللغة ذاتها طالما ان منطلقهم في البحث هو النص قبل كل شيء .

قبل تناولنا للعلاقة بين الصوت والمعنى من وجهة نظر السنية نعرض في ما يلي لآراء الرمزيين حول الشكل والمضمون أولا ، والصوت والمعنى ثانيا ، كما مثلها فاليري أفضل تمثيل .

---

(١) مشكلات المضمون والشكل في العمل الأدبي ، ص ١٤٣ .

(٢) ضرورة الفن ، ص ١٨٥ .

بالنسبة إلى فاليري ، الشكل هو خالق المحتوى ، هو السابق له والشاعر من تنبعث الأفكار من أشكاله وليس العكس ، ومن هنا مثلا تقديره للقافية التي يفضل أن تعطي الفكرة لا أن تأتي وفقها »[1] . وعندما يتكلم فاليري على المضمون فإنه يعني المحتوى أو الأفكار أو الموضوع ، أو كل ذلك مما يعده ـ كما هي الحال عند مالارميه ـ نتيجة للشكل وليس سبباً له » [2] .

هكذا يجعل فاليري من الشكل مكونا حقيقيا للعمل الفني مقللا من أهمية العناصر الأخرى ذات الصفات المضمونية ، إذا صح التعبير ، فعنده مثلا ان موضوع القصيدة Sujet غريب عنها ، أو أنه بالنسبة إليها ، كما هو اسم الرجل بالنسبة إلى الرجل » [3] .

كما أن فاليري قد يستعمل ، في معرض كلامه على الشكل ، كلمة (الهيكل) ، أو (البنية) . يقول مثلا : « بنية التعبير حقيقة ليس المعنى أو الفكرة بالنسبة إليها إلا ظلا » [4] ، كما يقول : « الشكل هو هيكل العمل الفني ، الأعمال التي ليس لها هياكل تموت كلها ، ولا تبقى سوى تلك التي تملك الهياكل Squelettes » [5] .

تقوم ثورة فاليري الشكلية على تقويم كل ما يتعلق بالعمل الفني على أنه شكلي أي أنه يحمل خصائص شكلية ، لذلك فقد جعل المضمون شكلا من الدرجة الثانية ، جعل الشكل منطويا على مضمون أكثر مما هو منطو عليه المضمون نفسه » [6] ، وعلى الشاعر في نظره أن يكون ذا إحساس بالمضمون كشكل ، يقول فاليري : « ما هو شكل بالنسبة إلى الآخرين ، هو محتوى بالنسبة اليّ » [7] .

وهكذا نرى أن المضمون بالنسبة إلى فاليري ليس إلا شكلا ناقصا او بالأحرى غير صاف ، تمتزج فيه المشاعر والصور من كل نوع والكلمات المعزولة والجمل والمقاطع . . . . وغير ذلك . ولكي ينبعث من هذا السديم من العناصر غير المتجانسة

---

(١) La poetique de Valery, P. 78.
(٢) المرجع نفسه، ص ٨٢.
(٣) المرجع نفسه ، ص ٨١ .
(٤) المرجع نفسه ، ص ٨١ .
(٥) المرجع نفسه ، ص ٨١ .
(٦) المرجع نفسه ص ٨٢.
(٧) المرجع نفسه ، ص ٨٢ .

خطاب Discours او نص ، فإن على تلك العناصر ان تتمثل في نظام لغوي موحد . وهذا يعني الإنتقال من شكل إلى شكل أكثر نقاء .

قضية الصوت والمعنى بالنسبة إلى فاليري هي قضية أكثر تحديدا وأقل شمولية من قضية الشكل والمضمون . لقد رأى إلى القضية الأولى في معرض كلامه على اللغة الشعرية حيث يتطرق إلى الكلام على الطريقة في البناء أو التأليف . هذه الطريقة التي تسعى إلى النهوض بالصوت والمعنى معا ـ بما لا قبل للغة العادية به ـ والتي تتجلى من خلالها صورة العمل الشعري حيث تتقاطع الأصوات والتزيينات والمحسنات بغية توليد عالم إيقاعي[1] .

يؤكد فاليري على صفتي الإستقلالية والتلازم بين المعنى والصوت في الشعر مشيرا إلى طبيعة العلاقة الحميمة ، الغامضة ، التناقضية بينهما إذ يقول : « قيمة القصيدة تكمن في إتحاد الصوت والمعنى ، وهذا الشرط يبدو وكأنه يقتضي المستحيل ، فليس هناك أي رابطة بين الكلمة (كصوت) ومعناها ، في حين أن مهمة الشاعر بعث الإحساس بالإتحاد العميق بين الكلام والمعنى »[2] .

لهذا ، رأى فاليري أن عملية التأليف الشعري غير قابلة للتجزئة عندما قال : « ليس للمحتوى زمن ، وللشكل زمن آخر »[3] . وهذا ، في مستوى التأليف كعملية واعية ، لا يتعارض مع ما تقدم بنا من كلام حول مرحلة من اللاوعي ، ينشأ خلالها الشكل من تكامل شروط معينة تخص تجربة الشاعر من هذه الناحية أو تلك .

إلا أن القول بتطابق الصوت والمعنى أو بإتحادهما ، تبسيط كالقول ، بتطابق الشكل والمضمون على مستوى الكلمة أو الجملة أو النص ، فالكلمة قد تكون في الوقت نفسه عدة أصوات وعدة معان تبعا لإستعمالاتها المختلفة . حيال ذلك ، رأى فاليري إلى القصيدة كتردد دائم بين الصوت والمعنى ، فشبهها بالرقاص او البندول Pendule الذي يتأرجح بين حدين أقصيين يمثلان عنصري القصيدة (الصوت والمعنى) ، إلا أن فاليري قد ألحق بكل منهما سلسلة من المكونات . من ناحية : الخصائص الحسيّة للغة ،

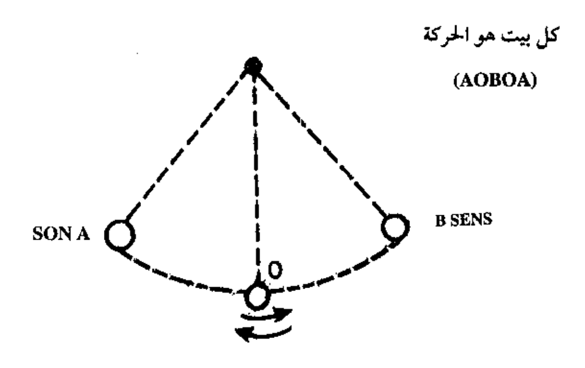
---

(١) La poétique de Valery P. 84

(٢) المرجع نفسه، ص ٨٦

(٣) المرجع نفسه ، ص ٨٥ .

الإيقاع ، النبرات ، الرنات ، الحركات ، أو بكلمة كل ما هو صوتي ، حسي ، ومن ناحية ثانية : الصور ، الأفكار ، المشاعر ، التخيلات . . . الخ ، او بكلمة كل ما يشكل المحتوى أو مضمون النص ، كما انه ماثل كل ما هو حسي بالحضور Presence وكل ما هو معنوي بالغياب Absence .



Pendule poetique

واصبح جهازه يعمل على الشكل التالي : « مع كل بيت ، يتطلب المعنى ، المرتبط بشكل موسيقي ، شكله من جديد ، فيتحرك الرقاص نزولا من طرف الصوت بإتجاه الطرف الآخر (المعنى) متطلعا في كل لحظة إلى الصعود ثانية إلى نقطة إنطلاقه الأولى (الحسي) وكأن المعنى نفسه لم يكن متحدرا من تعبير غير تلك الموسيقى نفسها التي تمنحه مع كل بيت دفعا جديدا »[١] .

يلخص فاليري رؤ يته إلى العلاقة بين الصوت والمعنى ، أو الشكل والمضمون ، كما يلي : « المبدأ الأساسي للحركية الشعرية Mecanique Poetique اي شروط انتاج الحالة الشعرية بالكلام ـ هو التبادل التناغمي بين التعبير والإنفعال ، بين الصوت والفكرة ، بين الحضور والغياب ، حيث يتأرجح الرقاص الشعري »[٢] .

---

(١) La poetique de Valery, P. 87 — 88.

(٢) المرجع نفسه، ص ٨٨.

إلا أن هذه العلاقة بين الصوت والمعنى تبقى حسب فاليري خفية وغامضة ، بل يجب أن تبقى كذلك[1] .

ركز الألسنيون على قضية الصوت والمعنى إنطلاقا من دراساتهم اللغوية حيث يصبح الأدب لديهم عبارة عن « أنساق » أو « نظم » أو « بنيات » لغوية . فالشعر كما يعرفه جاكوبسون « هو اللغة موظفة جماليا »[2] واللغة هي التي تمنح الأدب تميزا (ماديا) عن بقية الفنون والنشاطات الإنسانية ، لذلك وجب على العلم بالأدب ، أو العلم الأدبي ، « ان يقوم بدراسة الخصيصات النوعية للموضوعات Objets الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى »[3] ، أو كما يعبر جاكوبسون « فإن موضوع العلم الأدبي ليس الأدب وإنما الأدبية Littérarité اي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا[4] .

حدد جاكوبسون مراحل البحث عن خصائص النص الأدبي كعمل متميز موضحا أهم الأسس التي قامت عليها آراء الشكلانيين الروس ، مضيفا إلى ذلك مفهومه الخاص حول (القيمة المهيمنة La Dominante) في الأدب . نجد شيئا من ذلك في ما يلي : « يمكن للمراحل الثلاث الأولى للبحث الشكلي أن تتلخص كالآتي : ١ ـ تحليل المظاهر الصوتية للعمل الأدبي ، ٢ ـ تناول مشكلات التعبير ، ـ ٣ ـ النظر إلى تكامل الصوت والمعنى في كلٍ لا يقبل التجزئة . وفي المرحلة الأخيرة بالأخص ، يصبح مفهوم « القيمة المهيمنة » خصبا »[5] .

ولكن ، ماذا يقصد جاكوبسون بالقيمة المهيمنة ؟ . « إنها العنصر المركزي للعمل الفني ، يسود باقي العناصر ويحددها ويحولها . إنه الذي يضمن تماسك البنية . القيمة المهيمنة تميز العمل فالصفة المميزة للغة الشعرية الموزونة مثلا هي بكل وضوح ، صورتها العروضية ، شكلها (كابيات) »[6] .

(١) La poétique de Valery, P.88.
(٢) Jakobson , Roman , Huit questions de poetique, editions du seuil, Paris, 1977, P. 16.
(٣) نظرية المنهج الشكلي ، ص ٣٥ .
(٤) المرجع نفسه ، ص ٣٥ .
(٥) Huit questions de poetique ; p. 77.
(٦) المرجع نفسه ، ص ٧٧ .

رأى جاكوبسون في هذه (القيمة) مدخلا مهما للبحث عن الأدبية أو الشعرية Poéticité لنص ما ، لا بل وسع مفهومه لها ليشمل الحقب أو العصور الأدبية تلك التي تتصف بسمات عامة محددة ، نجدها ماثلة في جميع أو معظم نصوص المرحلة المعينة ، لا تلبث أن تبدأ بالتغير إيذانا بحلول مرحلة جديدة .

كان جاكوبسون من مؤسسي الألسنية البنيوية Linguistique Structurale كما يؤكد كلودليفي ستراوس Claude Lévi — Strauss في تقديمه[1] لكتاب جاكوبسون (ستة دروس في الصوت والمعنى) . تلك الألسنية التي رأت الى اللغة كنسق او نظام من العلامات أو الإشارات، وصرفت جل إهتمامها إلى الجانب الفونولوجي للغة، أي إلى دراسة الدالات Signifiants حيث تتمايز اللغات ، فيما هي متشابهة من ناحية المدلولات Signifiés[2] .

ينطلق جاكوبسون من العلاقة الخفية التي توفرها اللغة الشعرية بين جانب صوتي يتكامل مع جانب دلالي ، لا يكف واحدهما عن تحويل الآخر وإغنائه ، ويمثل على ذلك بلازمة إدغار الن بو (Poe) « Nevermore » في قصيدته (الغراب) ، تلك اللازمة التي ترينا من خلال عدد قليل جدا من الحركات الصوتية الإهتزازية Vibratoires مخزونا لا يستهان به من الدلالات المتصلة بالغراب ، وما ينطوي عليه لفظه من مضمون نظري وجمالي وإنفعالي (النحس والشؤم والحزن والكآبة . . الخ) إذ تجدنا مباشرة أمام سر الفكرة المتجسدة بالمادة الصوتية »[3] .

لذلك يشير جاكوبسون الى تحول الألسنيين منذ نهايات القرن الماضي نحو الإهتمام بالجانب الصوتي (الشكلي) أكثر من الجانب الدلالي (المضموني أو الوظيفي) للغة[4] . ويحاول من جهته البحث عن الوحدة Unité الصوتية للغة : « نعرف ان سلسلة الأصوات تبدو كسناد Support للمعنى ، ولكن ينبغي معرفة كيفية أداء الأصوات لهذه الوظيفة ، ينبغي البحث عن وحدة اللغة Quanta ، اي استخراج أصغر كم صوتي (ذي

---

(١) Six Leçons sur le son et Le sens, P. 8.

(٢) راجع ، زكريا ، ابراهيم ، مشكلة البنية ، دار مصر للطباعة ، الفجالة ط (غ . م) ، ١٩٧٦ ، الفصل الثاني ، البنيوية اللغوية ، ص ٤٧ ـ ٧٨ .

(٣) Six Leçons sur le son et le sens, P. 22.

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٥ .

قيمة دلالية) لها »[1] . ينتقل بعد هذا ، إلى تعريف هذا الكم المسمى بالفونيم Phonème اعتمادا على العالمين اللغويين سوسير Saussure وبدوان دي كورتناي Baudouin de Courtenay فبالنسبة لسوسير ما يهم في الكلمة، ليس الصوت بحد ذاته، بل الفروضات الصوتية التي تسمح بتمييز الكلمة عن غيرها من الكلمات، والفونيمات حسب سوسير هي قبل كل شيء كمات متعارضة Oppositives نسبية Relatives وسلبية négatives[2] . لذلك فانها تصلح للقيام بدور التمييز بين الكلمات كما يعبر جاكوبسون في تعريفه لها : « سميت الأصوات القادرة على التفريق بين الكلمات باسم خاص في علم اللغة هو الفونيمات »[3] .

إلا أن جاكوبسون يناقش سوسير في ما يتعلق بصفة التعارض بين الفونيمات معترضا على ما قاله الأخير من أن الفونيم وحدة صوتية غير قابلة للتجزؤ إلى وحدات صوتية أبسط وأصغر . إذ لا يرى جاكوبسون في ذلك ما يمنح الفونيمات مقومات التعارض المنطقي ، لذلك فانه يحل هذه الإشكالية بجعله الفونيم حزمة Faisceau من الصفات التباينية Differentielles[4] . ويرمي بذلك إلى أن دور الفونيم التفريقي لا يعزى إلى شخصيته كصوت ، بل إلى علاقاته داخل النظام ، أي وفق إستعمالاته وتبعا لمواضعه .

يتابع جوكوبسون دراسة الفونيم قائلا : « إنه يختلف عن بقية القيم اللسانية بأنه لا يكتسي أية دلالة خاصة »[5] ، فالكلمة هي وحدة الكلام الدلالية Unité semantique ، أما القيمة اللسانية للفونيم فهي في قدرته على تمييز كلمة تحتويه عن بقية الكلمات الشبيهة بها إلا أنها تحتوي فونيما آخر محله »[6] .

إذن ، ما المحتوى الذي يتصل بهذا الشكل الصوتي (الفونيم) ؟ يلخص جاكوبسون إجابته كالآتي : « الفونيم هو وحده علامة للتمييز ، صافية وفارغة ،

---

(١) Six leçons sur le son et le sens, P. 40.
(٢) المرجع نفسه ، ص ٥٥ .
(٣) المرجع نفسه ، ص ٤٤ .
(٤) المرجع نفسه، ص ٥٥.
(٥) المرجع نفسه ، ص ٧٣ .
(٦) المرجع نفسه ، ص ٧٤ .

المحتوى الوحيد اللغوي Linguistique او بعبارة أشمل المحتوى الوحيد السيميائي Semiotique للفونيم هو إختلافه أو عدم تشابهه Dissimilitude مع بقية الفونيمات في النظام المعني ، فالفونيم لا يعني الشيء نفسه لفونيم آخر يوضع مكانه ، هذه هي قيمته الوحيدة »[1] .

يميل جاكوبسون الى تسمية اللغة « لغة الفونيمات » لإلحاحه على دور الفونيمات في تمييزها عن بقية نظم العلامات Systèmes de Signes وفي جعلها أهم تلك النظم وأقصرها وأيسرها ، مشددا على الصفة التناقضية لمكوناتها الأساسية إذ يقول : « تختلف اللغة عن نظم العلامات الأخرى من ناحية مبدأ تكونها نفسه . فاللغة هي النظام الوحيد الذي يتكون من عناصر دالة وفارغة من الدلالات في الوقت نفسه »[2] .

يخلص جاكوبسون إلى تصور خاص حول علاقة الصوت بالمعنى على مستوى الكلمة ، التي تعد في رأيه وحدة دلالية للكلام متجاوزا فيه وجهتي نظر العالمين سوسير وبانفينيست Benveniste أو بالأحرى موفقا بينهما . ففي حين يرى سوسير أن تلك العلاقة عشوائية ، إذ يشبه اختيار الفاظ اللغة بلعبة الشطرنج ويراها بانفنيست ضرورية ، يجعل جاكوبسون هذه العلاقة علاقتين : خارجية وداخلية ، الأولى علاقة تجاوز وتماس Contiguité والثانية علاقة تماثل وتشابه Ressemblance [3] ، وفي ذلك ما يعكس طبيعتين متناقضتين للغة : طبيعة التناسب بين الألفاظ ومعانيها تناسبا أشبه ما يكون بالمصادفة وطبيعة التلازم بين الألفاظ والمعاني تلازما يبلغ درجة الإتحاد الذي تتعذر معه كل إمكانية للفصل .

شكلت دراسات جاكوبسون وغيره من رواد الألسنية البنيوية أساسا لغويا - إذا صح التعبير - للكشف عن خصائص الأدب والشعر ، بتطبيق مبدأ النوعية الذي هو المبدأ المنظم للمنهج الشكلي كما يقول إيخنباوم (أحد الشكلانيين الروس) مضيفا « إنه كان من الضرورة ، من أجل تدعيم مبدأ النوعية هذا ، دون اللجوء الى علم جمال تأملي ، مقابلة المتوالية Serie الأدبية بمتوالية أخرى من الواقع يتم اختيارها من بين عدد كبير من

(١) Six leçons sur le son et le sens, P.78.
(٢) المرجع نفسه، ص ٧٨.
(٣) المرجع نفسه ، ص ١١٧ - ١١٨ .

المتواليات الموجودة ، نظرا لتداخلها بالمتوالية الأدبية مع قيامها بوظيفة مختلفة . إن مقابلة اللغة الشعرية باللغة اليومية هو ما كان يمثل هذا النسق المنهجي »[1] .

وهكذا غدا تناول اللغة الشعرية ، رصدا للإنحراف ، الذي تحققه حيال اللغة العادية (أو النثر بمعنى من المعاني) ، وقد فصل جان كوهين في كتابه « بنية اللغة الشعرية » ، الكلام حول هذا الإنحراف وشدد على فعالية الوسائل الإحصائية Statistiques في تقدير مداه .

ففي مقابل اللغة العادية التي لا تشكل سوى أداة للتوصيل ، يرى الشكلانيون على لسان جاكوبسون ان « الأمر في اللغة الشعرية متعلق بتبدل جوهري في العلاقة بين الدال والمدلول »[2] . لذلك فإن تعريفه للفونيم كرزمة ، من حيث الخصائص المميزة سيكون اساسيا في رؤ يته الى اللغة الموظفة شعريا ، وحيث يمكن للدلالات أن تتعدد تبعا لتوالي الأصوات وفقا لإستعمالات خاصة للكلمات .

يقول جاكوبسون : « تقوم اللغة الشعرية على نهج أولي هو التقريب بين وحدتين Unités من المؤلفات .

أ ـ المؤلفات الدلالية : كالتوازي Parallelisme والمقارنة (حالة خاصة من التوازي) والاستعارة .

ب ـ المؤلفات الصوتية : كالقافية ، والسجع ، والمجانسة . . . الخ »[3] .

وتنزع اللغة الشعرية ـ حسب جاكوبسون ـ الى تحقيق الوحدة بين هذه المؤلفات فالظاهرة الصوتية Euphonie وما تنطوي عليه من ترخيم وتطريب « ترتكز على تمثلات صوتية قادرة على الإتحاد بتمثلات دلالية »[4] .

يطرح جاكوبسون السؤال التالي : اين نعثر على الشعرية ؟ على ذلك الذي يجعل من النص الشعري شعرا . ويجيب كالآتي : « نشعر بشعرية النص عندما نحس بالكلمة

---

(١) نظرية المنهج الشكلي ، ص ٣٦ .

(٢) المرجع نفسه ، ص . ٢٧ .

(٣) Huit questions de poetique , p. 25.

(٤) المرجع نفسه ، ص ٢٦ .

ككلمة ، لا كبديل لشيء Objet او تفجيرا لإنفعال ، عندما لا تقتصر الكلمات بتركيبها ودلالاتها ، بشكلها الداخلي وشكلها الخارجي ، على كونها علامات مطابقة للحقيقة ، بل تكتسب وزنها الخاص وقيمتها الخاصة »[1] . ويعقب على ذلك بسؤال آخر : لماذا يجب ألا تطابق العلامة الشيء في الشعر ؟ ويجيب ايضا كما يلي : لأنه إلى جانب الوعي المباشر بتطابق العلامة والشيء (أ = ب) هناك الوعي المباشر باختلافهما (أ # ب) . لا مفر من هذا التناقض »[2] .

هكذا يرى جاكوبسون في اللغة الشعرية تناغما بين عناصر متناقضة هناك من جهة القيم الدلالية (المعنوية) ومن جهة ثانية القيم الصوتية (الشكلية) ولنقل المضمون من جهة ، والشكل من جهة ثانية . وكما ان العلاقة بين الصوت والمعنى في مستوى الكلمة علاقة إستقلال وإتحاد في آن ، إذ لها وجهان : خارجي (تماس وتجاور) وداخلي (تشابه وتماثل) ، كذلك هي بين المضمون والشكل على مستوى العبارة ومستوى النص ، هنا يؤدي الإستعمال الشعري للكلمات إلى تعدد إحتمالاتها المعنوية نظرا الى تعدد الخصائص المميّزة المرتبطة بالمكونات الصوتية الأصلية للغة (الفونيمات) مما يجعل من المضمون الشعري مضمونا متحولا يتحد بشكله الديناميكي .

هذا ما أخذ به الشكلانيون الروس ، ينقل تينيانوف عن إيخنباوم : « إن وحدة العمل الأدبي ليست كيانا مغلقا ، ولكنها تكامل ديناميكي . إن عناصره ليست مرتبطة فيما بينها بعلامة تساو أو إضافة ، بل بعلامة التلازم والتكامل الديناميكية ، ولذا ، يجب الإحساس بشكل العمل الأدبي كشكل ديناميكي »[3] .

قضت النظريات الحديثة والمعاصرة على مفهوم الشكل كوعاء يصب فيه المحتوى او المضمون ، وبات فيها ان علاقة الشكل بالمضمون ديناميكية ، تناقضية إتحادية ، كما هي علاقة الدال بالمدلول في مستوى الكلمة ، إذ « هما كوجهي الورقة الواحدة كما عبر سوسير »[4] .

---

(١) Huit questions de poetique, p. 46.

(٢) المرجع نفسه ، ص ٤٦ .

(٣) نظرية المنهج الشكلي ، ص ٥٩ .

(٤) مشكلة البنية ، ص ٤٩ .

لم يعـرف المضمون في النقـد العربي ـ كـما لم يعرف الشكـل ـ كمصطلح نقـدي ، ولكن ، إذا قلنا أنه بالنسبة الى قول فحواه ، او ما يؤدي إليه القول من إفهام أو إيحاء ، استطعنا ان نجعل له مقابلا في النقـد الغربي هـو المعنى الخاص الـذي لا يوجـد إلا في الظاهر ـ وفقا لعمود الشعر ـ أي أنه ليس إلا وشيا للمعنى العام الباطني . عندئذ يمكن القول أن النقاد العرب ـ بإستثناء عبد القاهر الجرجاني ـ قد جعلوا ثنائيـة اللفظ والمعنى مقابل ثنائية الشكل والمضمون في النظريات الحـديثة ، وجعلوا اللفظ وعـاء للمعنى اي الشكل وعاء للمضمون . وذلك مرتبط ـ في مستوى المفردة أو الجملة ـ بموقف النقاد من اللغة وإقرارهم بالعلاقة الوضعية بين اللفظة ومعناها ، كما مر بنا في الفصـل الأول من الباب الثاني . ومرتبط ايضا ـ في مستوى القصيدة ـ بجعلهم مادة الشعر معطى ثابتـا ، وبإتخاذهم من مبنى القصيدة الجاهلية مبنى ثابتا ، سابقا لكل كتابة شعرية ، ولذلك ـ كما سنرى ـ ابعاد حضارية تاريخية وفكرية .

كانت القصيدة الجاهلية ، كما يعبر ادونيس ، قصيدة اليقين والطمأنينة كانت تنويعا على رتابة الحياة البدوية ، والمعاني الشعرية كانت معاني حسية : « فالشاعـر الجاهـلي لم يكن ينظر إلى الأشياء بأفكار مسبقة ، كان يحسها ويراها بسيطة واضحـة ، لا تخبيء ، بالنسبة اليه ، أية دلالة متعالية او اي معنى ميتافيزيائي »[1] ، وكان مبنى القصيدة مبنى حسيـا إذا صح التعبـير ، فقد رأينـا كيـف ماثـل حازم القـرطاجني بـين البيت الشعري والخباء . إضافة إلى ذلك لم يكن الشعر الذي هو تشخيص لتجربة فرديـة سوى تـرجمة لتجربة عامة : « انه شعر ممتزج بقدر الإنسان ومصيره ، بأيامه وأشيائه الاليفة ، شعـر شخصي لكنه لجميع الأشخاص »[2] . باختصار ، كانت القصيدة الجاهلية نقلا للحياة العـربية فـالشاعـر الجاهـلي « لا يقصد ان يغـير حيـاتـه ، بـل يـريـد عـلى العكس ان يؤكدها »[3] .

لقد وجد الإسلام في هذه القصيدة شرعة ملائمة للشعر ، فالوحي عندما رأى الى العالم رؤية جديدة ، وقدم للحياة مفهوما جديدا ، تجاوز كل شكل سابق في التعبـير ،

---

(١) ادونيس ، مقدمة للشعر العربي ، بيروت ، دار العودة ، ط ٣ ، ١٩٧٩ ، ص ٢٥ .
(٢) المرجع نفسه ، ص ٣٢ .
(٣) المرجع نفسه ، ص ٣٣ .

أرسى شكله الذي يضم المعاني كلها ، لذلك فهو متجاوز لكل شكل لاحق ايضا . لقد كان الوحي ترجمة حية وفاعلة لوحدة المضمون والشكل ، لأنه ينطوي على جميع القيم الأخلاقية ، التي على المجتمع ان يتمثلها ، فلتكن هذه القيم مادة للشعر ، لتكن معانيه « العامة » يعمل على ترسيخها ، ولا يسعى لتوليد غيرها ، لأن في مثل هذا التوليد ، نقضا لحقيقة إلهية ، نقضا لمعنى يتجاوز الإنسان وقدراته .

لقد شرع الإسلام للشعر ، فيما كان يشرع لكل مظاهر الحياة ، فبتبنيه الشكل الجاهلي ، قطع على الشعر إمكانية إفتتاح آفاق جديدة للتعبير ، جعله في خدمة الدين ، وحال دون تشكله المستقبلي في رؤ ية ، جديدة ، كما اوضح ادونيس : « يمكن القول ان الإسلام كان نفيا للشعر ، ليس لأن القرآن تجاوزه لغة وبيانا وحسب ، بل لأنه ايضا ، اصبح ، بعد القرآن ، مصدر معرفة ثانية ، بطل ان يكون مصدر معرفة أولى . ويعني ذلك ان الشعر صار إناء للأفكار والقيم الإسلامية ، شأنه في ذلك ، شأن الكلام عامة . ومن هنا ، اكتسب ، بتعبير آخر بعدا لا زمنيا . لقد اقترن بمضمون مطلق ، فاصبح كقالب يحتويه ، مطلقا مثله »[1] .

لقد أحدث الوحي النقلة من المحسوس الى المجرد ، من الحياة الى مفهوم مطلق للحياة . لقد كان في تجريده للمعاني ضمن تصور كلي ، أن قدم للشعر مادة تناقض شكله ، فالمبنى الحسي الجاهلي ، اصبح مدعوا لإحتواء معان مجردة . عندها لا بد لهذا المبنى من ان يكون وعاء ، ان يصبح منفصلا عن محتواه . لقد اصبحت ثنائية الشكل والمضمون قائمة فعلا في الشعر بعد ظهور الإسلام ، فالمضمون المطلق الذي هو عبارة عن مجموعة من المعاني الثابتة مع مرور الزمن ، والتي تشكل جزئيات لمعنى كلي ، هو ذاك المغزى المختفي وراء الطبيعة ، وعلى المجتمع ان يتمثله . هذا المضمون عليه ان ينضوي في وعاء شكلي ، هو اساسا وليد الحس والتجربة العملية . هو اساسا نقيض للمفهومات ولصيق بالطبيعة . ان في ذلك ما افقد الشعر قيمته الأساسية في الخلق ، وجعله في خدمة الدين « بل ان الإسلام لم يؤثر كرؤ يا جديدة في نفوس شعرائه الأوائل : حسان بن ثابت ، وكعب بن زهير ، وعبد الله بن رواحة ، وعباس بن مرداس ، وقيس بن الخطيم ، وأبو قيس بن الأسلت ، فقد كان الإسلام في شعرهم ، موضوعا خارجيا ، لا

(١) الثابت والمتحول ، الكتاب الأول ، ط ٣ ، ص ١٥٨ .

تجربة داخلية . كان فخرا او هجاء للمشركين ومجادلة معهم ، او تضمينا لبعض الآيات ، أو مدحا للرسول والمسلمين . وعبروا عن هذا كله بالأسلوب الجاهلي سواء من حيث بناء العبارة او من حيث طريقة التعبير »[1] .

لم يعد للشعر من قيمة سوى قيمته الإعلامية ، وبات النص يقاس على ما هو سابق له ، بات على الشعر ان يجسد المضمون ـ اليقين ، الذي يتمثل بمادة معرفية هي مجموعة المعاني العامة المقتبسة من الوحي ، او ما ينتج من تنويعات عليها ، هي تلك المعاني الخاصة التي تنسب الى الشعراء او الكتاب والمتكلمين عامة .

فالقصيدة عند النقاد اصحاب « عمود الشعر » تجمع بين ثباتين منفصلتين اصلا : ثبات المعنى ، وثبات المبنى ، وكل ثبات هنا او هناك انما هو قياس للأدب على الدين ، من شأنه ان يؤدي إلى ثنائيات كالقديم والمحدث ، اللفظ والمعنى ، الطبع والصنعة . . . الخ .

ويمكن القول أن الفصل أساسا بين اللفظ والمعنى هو نوع من قياس الأدب على الدين[2] ، أدى إلى قصور النقد عن فهم الأعمال الأدبية المبدعة حقا ، ففي الشعر لا سبيل إلى إزدياد في المعاني ، الألفاظ وحدها في تزايد تلك هي النظرة التقليدية التي تفهم التزايد اللفظي تنويعا في المظهر الخارجي للكلام ، والتي جابهها عبد القاهر الجرجاني إنتصارا للمعنى ، فأكد أن التزايد في صور المعاني (التراكيب اللفظية) هو بالضرورة تزايد في المعاني نفسها .

لقد تفرد عبد القاهر ـ من بين النقاد العرب جميعهم ـ في قوله بالوحدة بين المعنى والتركيب النحوي ، فقارب بذلك القول بالوحدة بين المضمون والشكل في مستوى العبارة . وإنما توصل إلى ذلك من ناحيتين :

أولا : لم يقر بالقيمة المعنوية للفظة مفردة ، بل انه قوم اللفظة معنويا داخل السياق المنظوم . لقد رفض المفاضلة بين المفردات استنادا إلى معناها القاموسي كما أراد

---

(١) الثابت والمتحول ، الكتاب الأول ، ط ٣ ، ص ١٥٨ .

(٢) المرجع نفسه ، الكتاب الثالث ، ط ١ ، ١٩٧٨ ، ص ١٥ .

المرزوقي ، وبذلك ترك للمعنى (الخاص) ان يتبلور تبعا للوجه النحوي المتوخى في النظم .

ثانيا : لم يقل بظاهرية المعنى الخاص او بثانويته بالنسبة الى المعنى العام ذلك أنه لم يوافق على وجود المعاني عارية من الألفاظ ، مع أنه قد أقر بوجود معان عامة راسخة في الأذهان ، إذ وافق على وجود أصول للمعاني سماها الأغراض . وطالما أن الأغراض عنده قد تكون مشتركة بين الشعراء أو الكتاب عامة بينما لا بد للمعاني الخاصة من أن تختلف بإختلاف الطرق النحوية وقد تؤثر بالتالي على الأغراض ذاتها ، فقد أقر عبد القاهر بالتفرد المعنوي للشاعر ، ذاك الذي لم يعترف به« عمود الشعر » جوهريا .

نتنهي الى القول ان عبد القاهر هو الناقد العربي الوحيد الذي إستطاع ان يكون سباقا في رؤ يته إلى قضية اللفظ والمعنى رؤ ية متقدمة ، وذلك بالمقارنة مع ما تضمنته النظريات الحديثة حول ثنائية الشكل والمضمون . إلا أن عبد القاهر قد عالج القضية في مستوى العبارة دون ان يتجاوزه إلى مستوى النص أو القصيدة ، وقد وقف في ذلك موقفا مغايرا لعمود الشعر ، حيث يعد اللفظ وعاء لمدلوله ، وشكل القصيدة اللفظي - الإيقاعي قالبا للمعاني ، خلافا للنظريات الحديثة التي توحد بين الشكل والمضمون .

الفصل الثالث

الشكل والأسلوب

أولت النظريات الحديثة إهتماما كبيرا للأسلوب ، حتى أن علوما ونظريات نشأت حوله سميت بالأسلوبيات . ذلك أن الأسلوب قد نظر اليه حديثا كمجسد لما هو خاص في الأدب (او الفن عموما) ، تقاس به درجة الإنحراف أو الإبتعاد عما هو عام وشائع . لذلك ، سوف نعرض في هذا الفصل ، للأسلوب وعلاقته بالشكل ، في الأسلوبيات الحديثة أولا ، ومن ثم في النقد العربي حيث الأسلوب ماثل كمصطلح نقدي ، خلافا لما قلناه بشأن الشكل والمضمون .

مهما تعددت التعريفات وتنوعت ، يمكننا القول أن الأسلوب في الفن يقصد به الطريقة في إظهار العمل الفني إلى الوجود ، وإذا كانت اللغة مادة الأدب ، فإن الأسلوب في الأدب هو كيفية إستخدام اللغة .

قبل ظهور علم الأسلوب الحديث أو الأسلوبية Stylistique كان يرى إلى الأسلوب في إطار البلاغة الكلاسيكية ذات الأصول اليونانية ، التي تقومه إنطلاقا من تحديدها لغاية الأدب ، بتعبير آخر ، كان مفهوم الأسلوب متحدرا من مفهوم وظيفة الأدب ، وبالتالي كان مرتبطا بمفهوم النوع الأدبي ، أو بالأحرى كان الأسلوب محكوما بالنوع . فالشعر له أسلوبه كما للرواية اسلوبها ، وكذلك للقصة ، وللمسرحية . . . الخ . لقد

كانت البلاغة الكلاسيكية في رؤيتها إلى الأدب كمهنة ، تحديدية ، غـائية Finaliste ، معيارية Normative كـانت ترى في العمـل الأدبي فنا خـطابيا يتحـدد شكله على ثـلاثة مستويات : إختيار الموضوعات أو الأفكار ، وتأليفها ، وإستعمال الصور البلاغية . وقد اقتصر الأسلوب على المستوى الثالث أي أنه عرف بكونه إتقانا لذاك الإستعمال[١] .

واجهت الأسلوبيـة الحديثـة المفهوم البـلاغي للأسلوب بكـونها تنطلق من العمـل نفسه ، وليس من معايير مسبقة ، أو من رؤية جاهزة لوظيفـة الأدب. فالعمـل الأدبي بالنسبة اليها هو إستخدام خاص للغة، هذا الإستخدام يعكس شخصية الأديب، إنه الكلام الذي يتصف بالفردية ، إزاء الصفة الجماعية أو المشتركة للغة حسب سوسير في تمييزه للغة عن الكلام[٢] . لذلك فقد قام مفهوم (الأسلوب هو الشخص ، Le Style est l'homme) في النظريات الحديثة مقام المفهوم البلاغي ، فجعل الإبتكـار والفـرادة (Originalité) مكان التقليد وإتقـان المهنة. نـادى بحريـة الكتابـة بدل الإحكـام المطلق للقواعد والأنماط والأنواع .

إلا أن هذا المفهوم عام ، قليلا ما يؤدي الى الوقوف على خصائص الأسلوب ، أو يساعد على محاولة التعرف على ماهيته، وعلاقته بغيره من المصطلحات الأخـرى التي لا تملك لدى إستعمالها سوى الإكتفاء بمدلـولات مؤقتة لهـا ، لأنها تفلت من التعريفـات النهائية جميعا ، ولتداخل بعضها ببعض ، كالشكل والمضمون ، والبنية . . . . الخ .

قامت الأسلوبية على رؤية البـلاغة في الإطـار المعرفي للألسنية اولا ، وثـانيا عـلى التـوفيق بين الألسنيـة والنقد الأدبي ، ولم تكن في ذلـك واحـدة بـل كـانت أسلوبيـات متعددة . فهناك الأسلوبية الوصفية Descriptive التي اسسها شارل بالي Bally وتقوم على دراسـة الصور عبـر تحليل جـذري لوظـائف الكلام ، تحليـلا لا ينطلق من الاعتـراف بالنموذج أو المثال وكما هي الحال في البلاغة القديمـة بل يقـوم على فهم متـطور للكلمة كعلامة متعددة القيم Signe polyvalent ، منها ما هو ذاتي متعلق بطبيعتها بشكلها كدال، ومنها ما ينتـج عن الإستعمال . لقـد دعا بـالي في نظريتـه حول مـردودات أو تأثيـرات

---

(١) Voir : Essais de Stylistique, 1e partie, 2e Chapitre, P. 23 — 47.

(٢) مشكلة البنية ، ص ٤٨ .

الأسلوب Effets du Style الى البحث عن الإمكانيات والبواعث الأسلوبية في اللغة ، أراد أن يبحث عن هذه البواعث والإمكانيات وراء كل صوت أو كلمة او تركيب(١) .

« لقد حاول شارل بالي ان يجعل من الأسلوبيات فرعا من فروع اللغويات ، غير ان للأسلوبيات ، أكانت علما مستقلا ام لا ، مشكلاتها الخاصة المحددة ، يعود بعضها ـ كما يبدو ـ إلى الكلام البشري كله ، فالأسلوبيات ، إذا تصورناها بهذا المعنى الواسع ، تستقصي كل الصنعات التي تهدف الى غاية تعبيرية معينة ، وبذلك تضم أكثر بكثير من الأدب والبلاغة »(٢) .

إضافة الى أسلوبية بالي ، هناك ايضا الأسلوبية الوظيفية Fonctionnelle والأسلوبية التوليدية Génétique . ولما كنا لا نقصد الى عرض ما جاءت به كل هذه الأسلوبيات ، فإننا نكتفي بالإشارة إلى « أنها تشترك في إتخاذ النص المرجع الأول للدراسة الأسلوبية ، وتعده كلاما يدرس إنطلاقا من اللغة كمعيار معجمي وقواعدي يشكل النص إنحرافا عنه بهذه النسبة او تلك (٣) .

إلا أننا سوف نأتي على بعض الآراء المهمة التي تضمنتها بعض هذه الأسلوبيات ، تقريبا لما نرمي اليه من إيضاحات حول قضية الشكل والأسلوب .

يعد بيار جيرو Giraud فاليري وسبتزر Spitzer وباشلار Bachelard ممهدين للنقد الحديث ، تندرج آراؤهم في سياق الأسلوبية التوليدية ، التي ترى ان العمل الأدبي ، وإن كان على إرتباط وثيق بالظروف والمؤثرات المحيطة به ، هو تعبير عن تجربة فردية ، وبالتالي فان الأسلوب شخصيا كان ام جماعيا ، يجب أن يستقرأ من العمل ، أو الأعمال الأدبية .

يقول فاليري : « خالق العمل ليس حياة المؤلف بل عبقريته أو رؤياه Esprit »(٤) . اما الأسلوب بالنسبة الى سبتيرز فهو « تعبير عن الشخص أو المجتمع أو

---

(١) Essais de Stylisitique, P. 28.
(٢) نظرية الأدب ، ص ٢٢٨ .
(٣) Essais de Stylistique, P. 46.
(٤) المرجع نفسه ، ص ٣١ .

العصر ، لأن هناك أساليب فردية وأساليب جماعية . الأسلوب (اي الشكل) يعبر عن نمط الحياة ، عن المثال الجمالي أو الأخلاقي لمنشئه »[1]

وهكذا يطابق سبيتزر بين الأسلوب والشكل في التعبير الأدبي عن نمط الحياة ، إلا أن هذا التعبير ـ لديه ـ إبتعاد عن الإستعمال العادي للغة ، كيفية في التكلم ، إنحراف أسلوبي »[2] . هذا التطابق بين الأسلوب والشكل الذي يقره سبيتزر ليس إلا تبسيطا لقضية العلاقة بينهما وطرحا لإشكالية جديدة حول كون الشكل فرديا أم جماعيا ، وحول الأثر الإجتماعي في نشوء أسلوب ما أو شكل ما . هذا الأثر الذي يراه فيشر حاسما إذ يقول : « ان تحليل الأسلوب ، مهما كان ذكيا ونقيا في معالجة القضايا والتفاصيل الخاصة يبقى عرضة للفشل ، إذا لم يعترف بان المحتوى (اي العنصر الإجتماعي في نهاية الأمر) هو العامل الحاسم في تشكيل الأسلوب في الفن »[3] .

على أي حال ، يرى سبيتزر انه ينبغي دراسة أسلوب العمل الأدبي تبعا لإنحرافه عن اللغة كما تستعمل في العادة ، وذلك للكشف عن بنيته الخاصة فكما يقول « نصل الى مركز العمل ، عبر احدى تفصيلاته التي يمكن عدها سمة أسلوبية ، اي وجها خاصا للكتابة التي تقع على مسافة من الإستعمال العادي للغة فإنطلاقا من هذا الإنحراف (الفردي) ، تكون بنية العمل قد نشأت شيئا فشيئا »[4] ، ثم ان سبتزر يشير الى قضية جديرة بالإنتباه ، هي الأسلوب الجماعي ، فالأسلوب قد يكون خاصا بجماعة أو مدرسة أو عصر إضافة الى انه قد يكون خاصا بكاتب أو بعمل أدبي معين . « وقد يظهر الأسلوب وكأنه نظام لغوي متفرد للعمل الأدبي أو لمجموعة من الأعمال »[5] .

أما باشلار فيرى أن لكل شخص تجربة خاصة حيال ما بالمواد ـ الأم Subst-ances — méres يتعامل معها بحميمية خاصة ويكون واعيا بنسبة أو بأخرى عندما يلحق بها قيمة تجعلها كائنة في تمثيلات أو رموز خاصة ، ويأخذ مثالا على هذا : القبرة ، ذلك

(١) Essais de Stylistique, P.32.
(٢) المرجع نفسه، ص ٣٢.
(٣) المرجع نفسه ، ص ١٨٥ .
(٤) المرجع نفسه ، ص ٣٢ .
(٥) نظرية الأدب ، ص ٢٣١ .

العصفـور الذي يتنـاوله الشعـراء بكثرة ، فيـورد بعض ما قيـل فيهـا : يقـول ميشليه Michelet انها تحمل الى السماء فرح الأرض . وأدولف ريسيه انها لون اللانهاية . وشللي Shelley انها فرحة بلا جسم ، ليجد كيف تصبح القبرة عصفورا لم يره احد ، تتحول الى رمز ، رمز لتجربة شخصية[1] .

لذا ، يربط باشلار التحليل الأسلوبي بالتحليل النفسي سبرا لأغوار التجربة الفردية متأثرا بفرويد ويونغ[2] .

أمـا الأسلوب بـالنسبة الى ريفـاتـير Riffaterre ، ليفـان Levin ورويـيـه Ruwet وغيرهم ، « فيتحدد ببنية النص ، اي بشبكة العـلاقات بـين الكلمات ، التـراكيب ، الصور ، والأوزان ، داخله ، فظاهـرة الأسلوب عندهم تـرتكز عـلى موقـع الكلمة في النص وليس على قيمتها المسبقة في اللغة »[3] .

هنا ، نجد لزاما علينا ان نحاول إيضاح ما يقصد عادة بالبنية ، عسى أن يكون في ذلك توضيح لعلاقتها بالشكل والأسلوب . « تقوم تفرقة سوسير بين اللغة والكلام على اعتبار ان اللغة في ماهيتها نظام اجتماعي مستقل عن الفرد في حين ان الكلام هـو منها بمثـابة التحقيق العيني الفـردي . ومعنى هذا أن اللغـة تقنين إجتمـاعي أو مجموعـة من القواعد Code في حين أن الكلام فعل فردي يقوم به شخص ما في حديثه مع أشباهه . والصلة بين اللغة والكلام هي كالصلة بين الجوهري والعرضي (أو الثانوي) ، وتبعـا لذلك فإن موضوع علم اللسان هو اللغة منظورا اليها في ذاتها لذاتها . صحيح ان اللغة تنطوي بالضرورة على مجموعة من العناصر ، ولكن هذه العناصر تفترض نظاما أو نسقا يجعل منها صورة Forme لا جوهرا ، Substance . ومن هنا فان التعريف الصحيح للغة هو ان يقال : انها نسق عضوي منظم من العلامات Signes[4] .

والعلاقات بين عناصر اللغة المنظمة ، اي بين العلامـات ، شبيهة بـالقواعـد التي تتحكم بلعبة الشطرنج وتجعل منها نظاما ، كما يعبر سوسير ، بحيث « انني لو عمدت الى

(١) Essais de Stylistique, P 35
(٢) المرجع نفسه ، ص ٣٤ .
(٣) المرجع نفسه ، ص ٤٦ .
(٤) مشكلة البنية ، ص ٤٨ .

إستبدال قطع الشطرنج الخشبية بقطع أخرى عاجية ، لما كان لهذا التغيير أي أثر على نظام اللعبة نفسها . وأما إذا عمدت إلى زيادة عدد القطع أو إنقاصها فلا بد أن يكون من شأن هذا التغيير المساس بنظام اللعبة وقواعدها في الصميم »[1] .

فاللغة إذاً مجموعة من العلاقات والقواعد سماها سوسير نظاما او نسقا وسميت فيما بعد بالبنية على أثر المؤتمر الأول لحلقة براغ اللسانية الذي انعقد عام ١٩٢٩ م[2] .

إذن ، ما بنية الكلام أو النص ؟ يقول هلمسليف Hjelmslev إستنادا إلى تشبيه سوسير للغة بلعبة الشطرنج ما يلي : « نستطيع ان نقصد ببنية لعبة ما ، مجموعة القواعد التي تحدد عدد قطع اللعبة والطرق التي بواسطتها يمكن لكل قطعة ان تتحرك إزاء القطع الأخرى ، ولكي نصف كيفية إستعمال قطع اللعب ، يجب إعطاء معلومات ، ليس حول الكيفية التي يمكن ان نلعب بها (هذه هي البنية) بل حول الكيفية التي نلعب بها عادة ، اي التي لعبنا بها حتى الآن (حيث سنلعب مجددا) إذن حول ما راكمته العادة من شروط معينة »[3] .

في ما تقدم، يمكننا ان نجد إيحاء بأن كل إستخدام جديد للغة بإستطاعته إختراق العادة باستعمالات لم يسبق لنا التعرف عليها ، وإن كانت بالنسبة الينا في حيز للتوقع أو الاحتمال ، وعندئذ يمكننا القول أن الكلام هو إستخدام خاص لعناصر اللغة وقواعدها ، مما يقودنا الى الاعتراف « بان العلامات في اللغة لها قيمة مختلفة عن تلك التي لها في النص »[4] حسب تعبير غيّوم (G. Guillaume) .

فبنية النص إذن ، قد تكون مجموعة المواد اللغوية (علامات وقواعد) المنتقاة على نحو خاص كي تخضع لتركيب او بناء خاص ، هذا مع ان سوسير وغيّوم وهلمسليف لم يطرحوا مشكلة البنية في الكلام[5] .

في كتابه « ما البنيوية » ؟ يقول تودوروف : « ليس العمل الأدبي سوى تجل لبنية

---

(١) مشكلة البنية ، ص ٥١ .
(٢) المرجع نفسه ، ص ٤٨ .
(٣) Essais de Stylistique, P. 50.
(٤) المرجع نفسه ، ص ٥٠ .
(٥) المرجع نفسه ، ص ٥١

مجردة ، عامة ، إذ انه ليس إلا احد تحققاتها الممكنة »[1] . وما تلك البنية ، كما يقول تودوروف ، إلا مجموعة القوانين العامة التي يعد العمل الأدبي أو النص نتاجا لها ، ويمكن استخلاصها من داخل النص ذاته . لذلك فان دراسة النص هي ـ على نحو ما ـ بحث عن بنية مزدوجة : بنية النص (الخاصة) وبنية الأدب (العامة) فيما هي قبل كل شيء بحث عن (أدبية) النص كما يعبر جاكوبسون . اما تلك البنية الخاصة فلا تختلف فيما يبدو عن الأسلوب كما يورد تودوروف نقلا عن باختين : « كل عضو في جماعة ناطقة ، يجد نفسه حيال كلمات مسكونة بأصوات الآخرين ، ويتلقاها بأصوات الآخرين ، منطوية على أصوات الآخرين ، كل كلمة في نصه ، تأتي من نص آخر ، مطبوعة بطابع غيره ، فكرته لا تلاقي إلا كلمات قد استعملت سابقا »[2] . لذلك فان كتابة النص تعني بالنسبة إلى أي كاتب ان يختط طريقه الخاص، أن يمتلك أسلوبه الخاص. يقول باختين Bakhtine : « في كل أسلوب جديد ، يعاني كل عنصر (أو كل كلمة) صراعا داخليا ، صراعا ضد أساليب الآخرين ، ضد نفسه في أساليب الآخرين ، وبالتالي يكون مصحوبا بإنحراف صريح »[3] .

تنشأ البنية الخاصة للنص إذاً من بين الاحتمالات الكثيرة التي يمكن للبنية العامة (بنية اللغة او الأدب) أن تتجلى من خلالها عندما يبدأ الكاتب بشق طريقه الخاص . إلا أن هذه البنية ليست واحدة ، بل هي بنيات عديدة قد تطغى احداها على الأخرى . ولكن ، ما تلك البنيات العديدة ؟ يقول تودوروف : « يمكن لكل نص ان يتجزأ الى وحدات صغرى Minimales وتسمح لنا أنماط العلاقات القائمة بين هذه الوحدات ان نفرق بين بنيات النص العديدة »[4] ويورد تمثيلا على ذلك نموذجين من نماذج تنظيم العناصر الموضوعاتية Thematiques في النص ، نقلا عن توماشفسكي Tomachevski : « فتنسيق هذه العناصر إما أن يخضع لمبدأ السببية Causalité بإنضوائها في تسلسلية معينة ، وإما ان يكون تتابعا لا تحكمه أية سببية داخلية »[5] . وقد سمي الأول بالتنظيم

---

(١) Todorov , Tzvetan , Qu'est — ce que le structuralime editions du seuil, Paris, 1968, P. 19.

(٢) Qu'est — ce que le structuralisme, P. 44.

(٣) المرجع نفسه ، ص ٤٤ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٦٨ .

(٥) المرجع نفسه، ص ٦٨ .

الزمني المنطقي والثاني بالتنظيم المكاني »[1] .

من جهة أخرى ، يقول رولان بارت Roland Barthes : « ان اللغة ليست زادا من المواد بقدر ما هي افق »[2] جاعلا الكتابة « واقعا شكليا يوجد بين اللغة والأسلوب »[3] ، مبينا بذلك ارتباط البنية الخاصة لأي نص ببنية إجتماعية ـ تاريخية ، إذ « تظل الكتابة ممتلئة بذكرى إستعمالاتها السابقة ، لأن اللغة لا تكون بريئة قط ، فالكلمات لها ذاكرة ثانية ، تمتد بغموض وسط دلالات جديدة ، والكتابة ، تدقيقا ، هي تلك التسوية ما بين حرية وذكرى هي تلك الحرية المتذكرة بقوة[4] .

الكتابة عند بارت تفاعل بين معطيين سابقين : اللغة والأسلوب : « ان اللغة والأسلوب معطيان سابقان على كل إشكالية للغة الخاصة »[5] ، ولذلك فان الكتابة مرتبطة بذات متميزة عن الذات الفردية هي الذات التاريخية ، هكذا أقام بارت تحليليه للكتابة في تماسها وتشابهها مع التاريخ ، « الكتابة هي أساسا أخلاق الشكل ، هي اختيار المجال الاجتماعي الذي يقرر الكاتب ان يموضع داخله (طبيعة) لغته »[6] .

في البنيوية التوليدية ، تتولد بنية النص الأدبي من بنية أشمل هي بمثابة وعي جماعي يطلق عليه ، غولدمان اسم « رؤ ية العالم » يجعله خاصا بالطبقة الاجتماعية التي تنتج داخلها الأعمال الفنية المقصودة بالدراسة . كما يجعلها بنية متوسطة ما بين الأساس الاجتماعي الطبقي الذي تصدر عنه ، والأنساق الفنية والأدبية التي تحكمها تلك الرؤ ية . « وأهم خاصية لذاك الوعي انه موجود في الطبقة وبها ، بمعنى أنه لا يمثل كيانا انطولوجيا منعزلا ، بل يمثل كيانا قارا في (الوعي الفردي) لكل أفراد الطبقة »[7] .

فالبنيوية التوليدية أكدت وجود الذات الفردية غير منفصلة عن الذات التاريخية المجاوزة للفرد ، والأخيرة في نظرها هي العنصر الفعال في البنية (بنية العمل الفني)

---

(١) Qu'est-ce que le structuralisme, P.68.

(٢) بارت ، رولان ، درجة الصفر للكتابة ، ترجمة محمد برادة ، دار الطليعة بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٠ ، ص ٣٢ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٣٦ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٣٨.

(٥) المرجع نفسه ، ص ٣٦ .

(٦) المرجع نفسه، ص ٣٧.

(٧) من مقال لجابر عصفور « عن البنيوية التوليدية » ، مجلة فصول ، العدد الثاني ، ص ٨٥ .

والفاعل الذي يحدد وظيفتها . « ان العلاقة بين حياة المجتمع والخلق الأدبي لا تتصل بمضمون هذين القطاعين من الواقع الانساني عموما وإنما تتصل بالأبنية العقلية اسلسا »[1] . والبنية العقلية لا يمكنها ان تكون إلا نتاج تجربة جماعية . « ان تجربة الفرد الواحد أقصر بل اضيق عن ان تخلق مثل هذه البنية العقلية ، إذ لا بد لهذه البنية ان تكون نتيجة نشاط مشترك لعدد كبير من الأشخاص يجدون انفسهم في موقف مماثل ، أي تكون البنية نتيجة لعدد من الأفراد يشكلون مجموعة اجتماعية متميزة ، تعيش فترة طويلة ، وبطريقة مركزة ، سلسلة من مشكلات تسعى لإيجاد حل دال لها ، ومعنى ذلك ان الأبنية العقلية او ابنية المقولات الدالة ، إذا استخدمنا مصطلحا اكثر تجريدا ، ليست ظواهر فردية وإنما هي ظواهر إجتماعية »[2] .

إلا أن هذا كله لا يلغي فاعلية الذات الفردية « فالبنيوية التوليدية كمنهج تؤكد ان البنية ليست كيانا منغلقا يسجن الإنسان او يستبعده من التاريخ ليحل محله شكلانية مطلقة بلا مضمون أو معنى او وظيفة او ذات ، بل يؤكد المنهج على العكس من ذلك ، البنية من حيث هي خاصية مميزة لنشاط فاعلية خلاقة تصنع النسق وتخلق الأنظمة في حركتها التاريخية ، اي في ممارساتها الدالة »[3] .

بعد هذا العرض ، يمكننا القول ان بنية النص تنشأ من عملية اختيار للمادة اللغوية ، وأستعمالها استعمالا خاصا ينأى بها قليلا او كثيرا ، عن طريقة إستعمالها الشائعة او المعروفة ، او بتعبير آخر ينحرف بها عن نماذج الاستعمال المتداولة ، « ويرى كثير من المؤلفين في الأسلوب نتاجا لذاك الاختيار كما يراه آخرون في الإنحراف عن النموذج »[4] .

الكلام كما يعبر جاكوبسون ، هو إختيار لأشكال لغوية ، تنضوي في النص بنقل العلاقة من محور الإنتقاء إلى محور التركيب ، ويجب ـ حسب جاكوبسون ـ النظر الى بنية النص على هذين المحورين[5] .

---

(١) غولدمان ، لوسيان ، دراسة مترجمة بعنوان « علم اجتماع الأدب » مجلة فصول العدد الثاني ، ص ١٠٢ .
(٢) غولدمان ، الدراسة السابقة ، مجلة فصول ، العدد الثاني ، ص ١٠٢ .
(٣) من مقال جابر عصفور « عن البنيوية التوليدية » مجلة فصول ، العدد الثاني ص ٩٢ .
(٤) Essais de Stylistique, P. 60.
(٥) المرجع نفسه ، ص ٦٠ .

فقد يجد الكاتب نفسه امام طرق عديدة للتعبير عن الشيء نفسه ، ذلك ان اللغة كنظام من العلامات تمنحه اكثر من إمكانية ، تضعه امام احتمالات كثيرة ، وهنا تقع قضية الأسلوب ، « إذا كانت هناك طرق متعددة لقول الشيء نفسه ، يجب ان تكون هنالك واحدة اكثر استعمالا او اكثر الفة ، ومن هنا مفهوم النموذج الذي تمثل الاستعمالات المختلفة بالنسبة اليه انحرافات معينة »[١] .

وهنا ، قد يكون المعيار كميا Norme quantitative كالاستعمال الأكثر تكرارا ، او كيفيا Norme qualitative كالإستعمال الأكثر ملاءمة لبنية النظام (اللغة) ، وإن كان هذان المعياران يتحدان في معظم الحالات[٢] . وفي هذا المجال تعتمد دراسة الأسلوب على طرق إحصائية لتقدير الانحراف الخاص بالنص موضوع الدراسة .

يوضح رولان بارت في كتابه درجة الصفر للكتابة « نقاط التعارض بين الكتابة والأسلوب ، فالكتابة عنده تعني بالنسبة الى الكاتب نهوضا بأعباء (الجمالي) و(الثقافي) لدى جماعة او حزب او مدرسة ، تعني إعلانا عن إنتماء إلى إيديولوجيا ، فالكتابة تظهر وكأنها بلاغة الجماعة ، إنها ذات أصل جماعي ثقافي ، بينما الأسلوب شخصي ، أصله في طبيعة الكاتب وتجربته . إنه حسب بارت « نظام كلام مكتف بذاته (autar cique) لا يصدر إلا عن الميثولوجيا الشخصية والسرية للكاتب »[٣] .

« فالأسلوب ضرورة تربط مزاج الكاتب بلغته »[٤] ، كأنه ، في نظر بارت ، تذبذب الكاتب حيال المجتمع « انه روعته وسجنه ، انه عزلته ولأن الأسلوب غير مبال بالمجتمع وإن كان شفافا تجاهه ، ولأنه مسعى مغلق للشخص ، فأنه لا يكون قط ، نتاج إختيار او تفكير في الأدب ، إنه الجانب (الخصوصي) في (الطقوسي) ينبثق من الأعماق المثولوجية للكاتب وينتشر خارج مسؤ وليته »[٥] .

يعرض جيرو لآراء بارت ولآراء أخرى حول هذه المسألة فجول رنار Jules Renard مثلا يتكلم على كتابة فنية Ecriture artiste يراها طريقة خاصة بالجماعة ، أي نمطا ،

---

(١) Essais de Stylistique, P. 60.
(٢) المرجع نفسه ، ص ٦١ .
(٣) درجة الصفر للكتابة ، ص ٣٣ .
(٤) المرجع نفسه، ص ٣٥.
(٥) المرجع نفسه ، ص ٣٤ .

مدرسة ، كما ان مارلو Marlaux يرى في الكتابة نمطا في تمثل العالم بينما يعكس الأسلوب تصورا او إدراكا[١] . ليقدم بعد ذلك رأيه في ما يتعلق بثنائية الكتابة والأسلوب كما يلي : « الكتابة - ويربطها بالبلاغة - تطرح قضية الإستعمال الخاص للغة في مقابل الإستعمال المشترك او العام . الأسلوب - ويلحق به صفة الشخصي او الفرد - يطرح قضية الحرية وخلق الطرق الجديدة في التعبير » [٢] . ثم ينطلق جيرو من قول بيفون Buffon (الأسلوب هو نظام الأفكار وحركتها) ومن مقولة مارلو (الأسلوب إدراك للعالم) ليقول : « المشكلة هي في معرفة ما إذا كان الأسلوب شكل التعبير ام شكل المحتوى او بتعبير آخر هل هو شكل الشكل ام شكل المضمون » . هنا يستدرك جيرو بالقول : ان هذه المشكلة ليست مطروحة ، فكل نص يتمتع بإزدواجية شكلية ، فشكل التعبير متعلق المحتوى ، وهدف الأسلوبية تحديد طبيعة هذه العلاقة »[٣] .

الى هنا ، نستطيع ان نتبين مما تقدم من كلام على اللغة والبنية والكلام كيف وجهت الألسنية البنيوية الأسلوبيات ، الى دراسة الأدب كنوع خاص من التواصل اللغوي . « خاص هي الكلمة - المفتاح لأنها تشير إلى خصوصية الوظيفة الأدبية التي تقتضي خصوصية في الشكل هي الأسلوب » [٤] .

« خاص » هي الكلمة - المفتاح من وجهة نظر أسلوبية ، اي من ناحية البحث في الأسلوب ، إلا أنها لا تقدم جديدا على المستوى النظري ، على مستوى التحديد النظري للأسلوب ، أليس مسوغ الأدب في كونه خاصا ؟ اليس في كونه ذا شكل خاص ؟ إذن فما الأسلوب أزاء هذا الشكل الخاص ؟ أليس هو نفسه ؟ وإذا قلنا ذلك ، فما عسانا نقول بالنسبة الى البنية الخاصة ؟ بنية العمل الأدبي .

من ناحية ثانية ، هل يتحدد أسلوب العمل الأدبي تبعا لوظيفته ؟ (هذا ما تقول به البلاغة الكلاسيكية إنطلاقا من نظرية الأنواع الأدبية) أو العكس ؟ هنا ، نستطيع القول ان الأسلوبيين والرمزيين من قبلهم ، قد رأوا ان الوظيفة الأدبية لا تنتج النص (شكله او اسلوبه او بنيته) بل تترتب عليه ، أي تنتج عنه .

لذا ، لا يمكننا النظر إلى الأسلوب كخصوصية أدبية إلا إذا أخذنا بمقولة

---

(٣) Essais de stylistique, P. 79.

(٢) المرجع نفسه ، ص ٨٠ .

(٣) المرجع نفسه، ص ٨١ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٦٦ .

الإنحراف عن العادي او المألوف اللغوي ، أي انه لا يمكننا البحث عن هذه الخصوصية انطلاقا من نظرية جاهزة في الأنواع . تقتضي اسلوبا معينا للشعر ـ ، وأسلوبا آخر للرواية ، أو للقصة ، او للمسرحية . . . الخ ، فالأسلوب ليس صفة او خاصية للنوع وإنما هو (نوعية) ، وبالتالي فالأساليب تتنوع وتختلف بتنوع وإختلاف الأعمال الأدبية (او النصوص) . وهنا سوف لا نقبل القول ان الأسلوب شيء يضاف الى الشكل والمضمون ، أو الى الصوت والمعنى ، إلا اذا اردنا عد الظاهرة الأدبية تركيبا آليا لعناصر جزئية لها وجود مسبق يحدد استقلالية كل منها .

لهذا ، سوف نحاول استنادا الى كل ما تقدم، إستخلاص ما يجمع او يفرق بين هذه المصطلحات الثلاثة : الشكل، البنية، الأسلوب. وسنسعى في ما يلي الى محاولة التفريق بين مستويين لكلامنا : مستوى الأدب بعامة ، ومستوى النص الأدبي بخاصة .

إذاً قلنا بوجود بنية عامة للأدب ، هي مجموعة العلامات والعلاقات والقواعد والقوانين المنتقاة من بنية أشمل هي اللغة ، مرتبطة بسائر البنى الاجتماعية الأخرى ، ويشترك في عملية الانتقاء هذه جميع الأفراد المضطلعين بالأدب من كتاب ومتذوقين في جماعة معينة . فان لكل نص أدبي بنية خاصة هي عبارة عن انتقاء ثان خاص بالأديب الذي يسعى في إختيار إستعمالاته وتراكيبه إلى الابتعاد قدر المستطاع عن الشائع والمعروف الذي تتسم به البنية الأدبية العامة .

هذا الانتقاء الثاني ، سوف ينبثق منه الشكل الخاص الذي لا يقوم إلا بقيام النص ، فكل عمل أدبي له شكله ، حتى لدى الكاتب الواحد ، أن كل مباشرة في كتابة نص ما ، هي مباشرة في خلق شكل جديد ، لم يسبق له ان تحقق من قبل ، ذلك ان استخدام اللغة لا يمكن له ان يتكرر مرتين بالطريقة ذاتها ، كما انه لا يمكن اللعب بالشطرنج مرتين متشابهتين تماما (هذا إذا اردنا الرجوع الى تشبيه سوسير اللغة بلعبة الشطرنج) .

إلى الآن ، يمكننا القول إن الشكل أخص من البنية بالنسبة الى نص ما . إذ البنية (الخاصة) نتيجة اختيار واحد بينما الشكل (الخاص) نتيجة اختيارين اثنين . لكن ، كيف ننظر الى خصوصية الشكل ؟ من خلال الأسلوب ، لأنه هو الشخص هو الطريقة الشخصية في كتابة النص . إذن ، فلنعرف الأسلوب بانه خصوصية الشكل ولنقل بالتالي أنه أخص من الشكل ، فيصبح السلم التراتبي من العام الخاص . في مستوى النص

الأدبي على الوجه التالي (بنية ← شكل ← اسلوب) مع الإشارة الى ان هذا كله، ليس إلا إفتراضا تبسيطيا ، لأن ، الاختيارات او الانتقاءات العديدة المشار اليها أعلاه ، ليست في الحقيقة، إلا اختيارا واحدا، فعملية الكتابة ليست آلية بحيث تنشأ البنية، ثم يتبعها الشكل معتمدا على الأسلوب ، كما ان عملية الاختيار ليست واعية ، بل ملتحمة بتجربة الكاتب الذي ينشىء النص دون الالتفات الى الأبعاد النفسية لهذا الانشاء فالبنية والشكل والأسلوب تعني بالنسبة اليه شيئا واحداً .

والشكل شأن البنية ، يمكنه ان يكون عاما في مستوى الأدب ، عندما يكون مجموعة من الخطوط النظرية العامة تتحكم بكتابات جماعة معينة او حقبة معينة . (كما هي الحال مثلا بالنسبة لنظرية عمود الشعر في النقد العربي ، التي يمكن عدها تصورا لشكل عام للشعر ، تتحدد من خلاله المزايا الاساسية للقصيدة ، هذه المزايا تشكل نموذجا على الشاعر تمثله) . في هذه الحالة ، يبقى ان الأسلوب هو الذي يميز بين شاعر وآخر . ولكن ، ما قولنا في الأسلوب الجماعي ؟ ألا نتكلم احيانا عن أسلوب لمدرسة او تيار ؟ عن اسلوب لحقبة او عصر ؟ لا يخفى هنا ، ان القول بان اسلوبا ما ، ساد او يسود هذه المرحلة او تلك ، عند أعضاء هذه المدرسة ، او في أعمال ذاك الكاتب ، ليس إلا استقراء لخصائص او ملامح عامة ، توحي بها الأعمال الأدبية المقصودة دون حاجة كبيرة الى التحليل الداخلي للنصوص بحثا عن فروقات لا بد من وجودها بين استعمالات متعددة للغة ، كما ان هذا الاستقراء قد يعتمد في حالات معينة على جوانب ضيقة او محددة لتلك الأعمال ، وكل حكم كهذا ينظر في العادة الى الظروف الاجتماعية والتاريخية المحيطة بالظاهرة الأدبية المعنية .

وهكذا ، قد يتحول المصطلح الأشد خصوصية (الأسلوب) في حالات معينة الى المصطلح الأشد عمومية . كما ان الشكل والبنية ، هما الآخران ، يتراوحان ما بين الخصوصية والعمومية ، تبعا لتلك الحالات المعينة التي تتحدد وفقا للمنطلقات التي يتم منها النظر الى هذه المصطلحات ، وتبعا لمستويات هذا النظر (مستوى الأدب ومستوى النص مثلا) . وبذلك لا تنفك مدلولاتها متشابكة متداخلة بعضها ببعض . ولا يسعنا ، بالنسبة الى نص أدبي انتهى صاحبه من كتابته ، ان نفرق بين بنية او شكل او أسلوب . وكل تفريق او تمييز ليس في النهاية إلا تبسيطا منهجيا .

مهما يكن ، يمكن ان نستخلص مما تقدم ان الأسلوب قد عد ، في النظريات الفنية بعامة ، والحديثة منها بخاصة ، الصق ما يكون بالشاعر ، اي اكثر عناصر الشعر تعبيرا عن فردية الشاعر ، عن تجربته الذاتية ، انه بتعبير آخر ، إنبثاق من الذات الفردية وبحث عنها ، عن اختلافها وتميزها داخل الذات الجماعية . والآن ، كيف رأى النقاد العرب الى الأسلوب ، خاصة ، وانهم تناولوه بالكلام ، او قصدوا اليه بمصطلحات كالصياغة ، او التصوير، او الديباجة .

لنقرأ هذا النص للقاضي الجرجاني :

« لما ضرب الإسلام بجرانه ، وإتسعت ممالك العرب ، وكثرت الحواضر ، ونزعت البوادي الى القرى ، ونشأ التأدب والتظرف ، واختار الناس من الكلام الينه وأسهله وعمدوا الى كل شيء ذي اسماء كثيرة ، اختاروا احسنها سمعا ، والطفها من القلب موقعا ، وإلى ما للعرب فيه لغات فاقتصروا على أسلسها ، وأشرفها . . . وتجاوزوا الحد في طلب التسهيل ، حتى تسمحوا ببعض اللحن ، وحتى خالطتهم الركاكة والعجمة ، وأعانهم على ذلك لين الحضارة وسهولة طباع الأخلاق ، فانتقلت العادة وتغير الرسم ، وانتسخت هذه السنّة واحتذوا بشعرهم هذا المثال ، وترققوا ما امكن ، وكسوا معانيهم الطف ما سنح من الألفاظ فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول ، يتبين فيها اللين ، فيظن ضعفا ، فاذا أفرد عاد ذلك اللين صفاء ورونقا ، وصار ما تخيلته ضعفا ، رشاقة ، ولطفا ، فاذا رام احدهم الإغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء ، لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشد تكلف وأتم تصنع ، ومع الكلف المقت ، وللنفس مع التصنع نفرة ، وفي مقاربة الطبع قلة الحلاوة وذهاب الرونق ، وإخلاق الديباجة »[1] .

يتضح لنا أولا أن الشعر المحدث كان يقاس، في النقد ، على كلام اول ، قد يكون الوحي ، او الشعر القديم ، وثانيا ان اثر التحضر ، الذي هيأت له الفتوحات الاسلامية ، يمكن تبينه في التكلف الذي يقع فيه الشعراء لدى احتذائهم بالقدماء وثالثا ان الديباجة لا تستقيم إلا مع الطبع الذي يعكس في الحقيقة نهجا ثابتا في التعبير والتفكير على السواء .

---

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص ١٨ ـ ١٩ .

ويورد ابن رشيق في كلامه على النظم ما يلي : « قال ابـو عثمان الجـاحظ : أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك انه افرغ افراغا واحدا ، وسبك سبكا واحدا ، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان[1] . وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذّ سماعه ، وخفّ محتمله ، وقرب فهمـه ، وعذب النطق به ، وحلي في فهم سامعه، فاذا كان متنافـرا متباينـا ، عسر حفـظه ، وثقل عـلى اللسان النطق به ، ومجته المسامع فلم يستقر فيها منه شيء »[2] .

من شأن الأسلوب ـ كما يرى ابن رشيق ـ ان يجعل الشعر سهلا على الحفظ ، وفي هذا ، تكمن اهميته ، ذلك ان الشعر كان يعد مصدر معرفة ثانية الى جانب الـوحي ، مصدر المعرفة الأولى . وكان عليه القيام بدور المروج للأفكار ، وبالأخص عند المعتزلة ومنهم الجاحظ ، ولذا ، كان على الأسلوب وما يتصل به من سبك ، او إفراغ ، تجاوز الشاعر او الذات الفردية ، نظرا لإرتباطه برؤ يا جماعية .

أما الناقد الذي أسهب الكلام على الأسلوب، فهوحازم القرطجني إذجعل القسم الثالث والأخير من كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» خاصا به. إلا أنه، هو الآخر، قد ربطه بالأغراض او المقاصد التي يختص كل منها بمعان معينة معـروفة لـدى الجمهور يسميها حازم بالمعاني « الجمهورية » ، وليس كلامه على الطريقة (او الأسلوب) كلاما على خصوصية في بنية التعبير ، بل على ما يجب التزامه وفقا لمقتضى الحال ، أي أنه ليس إلا كلاما على المذهب « فـالشعر ينقسم أولا الى طـريق جد وطـريق هزل . ولـه قسمة أخرى من جهة ما تتنوع اليه المقاصـد والأغراض ، فـاما طـريقة الجـد فهي مذهب في الكلام تصدر الأقوايل فيه عن مروءة وعقل بنزاع الهمة والهوى الى ذلك. واما طريقة الهزل فانها مذهب في الكلام تصدر الأقوايل فيه عن مجون وسخف بنزاع الهمة والهوى الى ذلك[3] .

يسهب حازم كذلك في الكلام على ما يجب ان يتوفر بالأساليب الشعرية لكي تكون ملائمة للنفوس او منافـرة لها[4] ، ويلحق في ذلـك الأسلوب بالمعنى « فـالأسلوب هيأة

(١) البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ٥٠ .
(٢) العمدة ، ج ١ ، ص ٢٥٧ .
(٣) منهاج البلغاء ، ص ٣٢٧ .
(٤) المصدر نفسه ص ٣٣٦ ـ ٣٦٤ .

تحصل عن التأليفات المعنوية ، والنظم هيأة تحصل عن التأليفات اللفظية »[1] . وفي هذا دليل على الآلية التركيبية التي يسم بها حازم التأليف الشعري ، حيث يصبح هذا الأخير عبارة عن مجموعة من التأليفات ، وتصبح القصيدة ذات بنية ملفقة او مصطنعة ، عبر ترتيب الفصول بحسب الأغراض ، التي تصنف المعاني تبعا لها ، وضمها بعضها الى بعض بما يسميه حازم الأسلوب « فلما كان الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ ؛ وجب أن يلاحظ فيه من حسن الإطراد ، والتناسب والتلطف في الإنتقال من جهة الى جهة والصيرورة من مقصد إلى مقصد ، ما يلاحظ في النظم من حسن الإطراد من بعض العبارات الى بعض ومراعاة المناسبة ولطف النقلة »[2] .

لم ير حازم إلى الأسلوب طريقة خاصة في التصرف باللغة ، لم يره خلقا لعالم لغوي خاص ، ينطوي على المعاني والآفاق التعبيرية الخاصة ، وهو في ذلك ، كغيره من النقاد ، بإستثناء عبد القاهر الجرجاني ، الذي تفرد بالإشارة الى كيفية التعبير ، خصوصية أولى للنظم عبر كلامه على معاني النحو ، تلك المعاني التي ليست الى نهاية بل هي على العكس من ذلك ، لا تكف عن منح الشاعر او الكاتب فرصا للتميز . ولكن الثغرة في نظرية النظم عند عبد القاهر تأتي من ناحية إقراره بأولية المعنى وتبعية اللفظ له ، إلا أن رؤيته الفذة لعملية التأليف الشعري تكمن في قوله بتغير المعنى تبعا لتغير اللفظ ، او بالأحرى تبعا لكيفية التصرف بمعاني النحو . بكلمة أخرى ، أكد عبد القاهر على كيفية القول إضافة إلى غايته التي عدها النقاد الآخرون معيارا أولا واخيرا ، بهذا يكون عبد القاهر قد تفرد بإلحاق الأهمية في النظم بالطريقة أي الأسلوب .

لا يمكننا الأخذ بآراء عبد القاهر طابقا للنقد العربي ، بل علينا تقديرها علامة فارقة في محيط متجانس من الآراء التي شكلت هذا النقد ، الذي لم يـر من خلال نظريته الشكلية (عمود الشعر) إلى الأسلوب إلا متصلا بالثوابت الأساسية للنظرية (عناصر المعنى والمبنى) في محاولة للتقرب (بدل التحرر) منها . انه الإحتذاء بدل الانفلات ، حتى ان الأساليب البيانية والبديعية التي عدت في النقد العربي مظاهر تزيينية ، قد نظر اليها في هذا النقد ، وسائل تستعمل في خدمة المعنى ، ولا يسمح لها بتخطي حدود

---

(١) المصدر نفسه، ص ٣٦٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٦٤.

مرسومة ، إذ ان هذا التخطي من شأنه ان يؤدي الى الإغراب وأن يعكر صفاء الذوق .

لذلك حدد النقد فضاء لهذه الأساليب ، عليها الإنضواء فيه ، فاريد مثلا للتشبيه ان يكون مصيبا ، وللإستعارة ان تكون قريبة ، وللبديع ألا يكون مقصودا بذاته . وبسبب من مقتضيات كهذه عد ابو تمام عند اكثر النقاد غريبا موغلا في المحسنات ، والغرابة في النقد العربي تناقض المألوف ، وتعمل على إفساد الذوق ، إذ أن الذوق لم ينظر اليه متعددا بتعدد الأشخاص ، بل انه ، هو الآخر ، كان يتصل في غالبية النقد ، بالجماعة ، أي أنه كان ذوقا عاماً ، يعبر عما هو مشترك مركوز في طباع الناس .

هكذا يبدو لنا ان (عمود الشعر) من حيث هو نظرية شكلية أراد للخاص في الشعر ان يكون منضويا في العام ، أو بتعبير آخر ، ان يكف عن كونه خاصا في إنضوائه هذا . حتى الأسلوب الذي هو معيار التمايز بين الشعراء ، اراد له ان يكون منوالا في التأليف ، يتحصل بالتعلم والجري على سنن معروفة ، وهذا التقويم للأسلوب الذي نجده ماثلا عند أغلب النقاد ، لخصه ابن خلدون في كلامه على صناعة الشعر ووجه تعلمه كما يلي :

« لنذكرْ مدلول لفظة الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها في إطلاقهم فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه . ولا يرجع الى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة الإعراب ، ولا باعتبار إفادته أصل المعنى من خواص التراكيب ، الذي هو وظيفة البلاغة والبيان ، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه ، الذي هو وظيفة العروض . فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية ، وإنما ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كليةً باعتبار إنطباقها على تركيب خاص ، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ، ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب بإعتبار الإعراب والبيان ، فيرصها رصّا ، كما يفعله البناء في القالب او النسّاج في المنوال ، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ، ويقع على الصورة الصحيحة بإعتبار ملكة اللسان العربي فيه ، كان لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة »[1] .

(١) المقدمة ، ص ١٠٩٩ - ١١٠٠ .

الأسلوب إذاً كسب ، لا طريقة في الخلق ، أنه تعلم وإرتياض يتحصل بهما القالب الذهني الذي يبنى فيه الشعر ، ويعد الخروج عنه فسادا ، فالأسلوب « إنما هو هيئة ترسّخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب لجريانها على اللسان حتى تستحكم صورتها ، فيستفيد بها العَمَلَ على مثالها والإحتذاء بها في كل تركيب من الشعر »[1] انه إستعادة للشكل .

نستطيع القول أن المعايير التي يقوم عليها (عمود الشعر) من حيث هو نظرية نقدية ، ليست معايير فنية بالمعنى الدقيق ، نظرا لغائية النظرية ، التي ترى في الشعر صياغات مستمرة للمعاني نفسها التي عبر عنها الوحي بشكل أكمل .

والمفاضلة بين الشعراء على أساس من هذه المعايير ، إنما تقيس مدى خضوع الشاعر لها أو التمرد عليها ، وقد إستعمل النقاد لهذه الغاية مصطلحات كالمطبوع والمصنوع . فالإجادة تلتقي مع الطبع والتوعر مع الصنعة او التكلف .

تقع هذه المفاضلة على نقيض الأسلوبيات الحديثة في قياسها مدى الإحتذاء بالمثال ، بدلا من قياس مدى الإنحراف عن العادي والمألوف في تلك الأسلوبيات . إنها تقوم الشاعر بناء على تلاؤمه مع المأثور ، بدلا من تقويمه بناء على خصوصية عالمه الشعري .

نخلص الى القول إن الأسلوب بمفهومه الغربي الحديث يختلف كليا عن مفهومه في النقد العربي ، خصوصا عند النقاد الآخذين بعمود الشعر ، ذلك ان عبد القاهر الجرجاني قد تفرد بآراء متقدمة حول الأسلوب في خلال كلامه على النظم او توخي معاني النحو .

أما ذلك الإختلاف فنلخصه كما يلي : الأسلوب بالمفهوم الغربي الحديث هو طريقة للتعبير عن الذات الفردية التي تسعى في الشعر (او الفن عموما) الى خلق اشكالها الفنية الفريدة ، وبذلك يكون إنحرافا أو ابتعادا عما هو عام أو مشترك بالنسبة إلى الجماعة . أما الأسلوب في « عمود الشعر » فهو الطريقة لتغييب الذات (ذات الشاعر) في ذات عامة يعبر عنها شكل واحد موروث ، أي ان الأسلوب ليس طريقة للتفرد ، للإبتكار او البحث في المجهول ، إنه إجادة في إستعادة الشكل المعروف للقصيدة .

---

(١) المصدر نفسه، ص ١١٠٢ .

الخلاصة

عمود الشعر ، نظرية شكلية ، أحاطت بكل جوانب القصيدة وعملية تأليفها ، ووضعت قواعد لهذه العملية . إلا ان علينا ـ ونحن نرى إلى هذه النظرية ونحاول الحكم على مدى تماسكها ـ ان نفرق بين مستويين للنظر : الأساس الاخلاقي ، والمعيار الفني .

يتمثل الأساس الاخلاقي (لعمود الشعر) في كون الشعر في هذه النظرية ، فاعلية اجتماعية . والفاعلية الاجتماعية إنما تعني تزيين الفضائل والتعبير عنها في إطار نظام متكامل من القيم ، وقد عبر الإسلام في مستواه الفكري ، عن ذلك النظام ، وكان الوحي هو شكل هذا التعبير . وعندما أتى النقاد العرب ليقيسوا الشعر بمقاييس البلاغة المتأثرة بالفلسفة وعلم الكلام ، اي بالمقاييس الاخلاقية للبلاغة ذات الأصول الفكرية الإسلامية ، لم يجدوا به حاجة لتوليد المعاني الجديدة ، فالمعاني العامة أو أصول المعاني ماثلة كلها في الوحي . بمعنى آخر ، لم يجدوا في الشعر طاقة خلاقة ، بل شارحة ومنمقة ، وبهذا الحقوا الشعر بالفكر ، فلم يعد الشعر لديهم منتجا للأفكار بل اصبح صياغة لها ، وإذ حددوا عناصر الشعر ، أضافوا الى المعنى الثابت مبنى ثابتا من ناحية إخضاع هذا المبنى لقواعد نحوية وبيانية ووزنية ثابتة ، وبإضافاتهم هذه أصبح لديهم تصور نهائي لشكل القصيدة حددوا فيه جميع خصائص المعنى والمبنى .

ان تصور النقاد العرب لشكل القصيدة الذي تجسد بعمود الشعر (عناصره وعياراته) شبيه بمفهوم الشكل في النظريات الغربية الحديثة من ناحية احتوائه أو إشتماله

عناصر الشعر كلها ، أي العناصر التي تـدخل في عمليـة التأليف الشعـري . ومختلف عنه ، بل مباين له ، من ناحية العلاقات بين هذه العناصر ، ففي المفهوم الحديث تتحد عناصر الشكل إتحادا عضويا ، فلا يميز بينها إلا منهجيا ، بينما تركب حسب عمود الشعر تركيبا آليا ، إذ يمكن لعنصر ان يتمتع باسبقيتـه على العنـاصر الأخـرى ، أو بأفضليتـه عليها .

عمود الشعر ، إطار اوحد ، يجب عل الشاعر ان يطبع عليه ، فالصنعة في الشعر تقود الى التوعر والفساد ، وكل معاناة خارج هذا الإطار بـدعة ، والفـطرة هي مقياس الجودة ، والطبع هو إحساس بالشكل النهائي وتفكير من خلاله .

إن عمود الشعر نظرية متماسكة من الناحية الأخلاقية ،إنها أمينة لمنطلقاتها ، ولما ارسته من قواعد وعيارات ، من شـأنه ان يكبـح جماح أي شغب او خـروج على سنـة متكاملة الجوانب في تأليف الشعر ، سنـة هي الصواب في التعبـير ، وما العمـومية التي تتصف بها تحديداتها الأساسية (شرف المعنى ، إصابة الوصف وما إلى ذلك) إلا تعبـير عن تقـديـرهـا لـذلـك الأولي ، العـام ، الثابت، الأزلي ، الجـوهــري ، المـاورائي ، (الأخلاقي) . وما تركيزها النظري على ثنائيـات المحدث والقـديم ، المعنى واللفظ ، الطبع والصنعـة . . . . . الخ ، إلا دليـل ـ كما رأينـا ـ على قيـاسها الشعـر على الفكـر (الدين) .

لذا يمكن القول ان المعايير الفنية لعمود الشعر ليست فنية حقا ، فقد ضحت هذه النظرية بالشاعر في سبيل الشعر ، الشعر الـذي يتحدر من الأفكـار ، أو بالأحـرى من نظام فكري . بهذا ، تكون قد ضحت بالفن في سبيل الاخلاق . ومن ينـظر الى تلك النظرية فنيا ، لن يقول انها هشـة او غير متمـاسكة ، بـل يقول انها معـادية للفن ، او مضـادة له . ذلـك انها تربط كـل عنصر فني في الشعـر بعمق اخلاقي لا يشكـل ذلك العنصر إلا سطحه او مظهره الخارجي .

ان ما نستخلصه في هذا البحـث ، يفسح في المجال أمام التفكير ومحاولة البحث في العلاقة بين النقد وخاصة « عمود الشعر» وبين التجارب الشعرية التي عـاصرتـه او تلته ، والأثر الذي تركه ذلك النقد في تلك التجارب . بتعبـير آخر هـل اخضع النقـد

الشعر ، ام ان الشعر كان يفلت دائما من النقد ذي المعايير الجاهزة ، والذي لا يلبث ان يقف مبهورا أمام الظواهر الشعرية المفاجئة؟ كما ان هذا البحث يشير في نواح منه الى بعض القضايا الجديدة بالدرس والمتعلقة بقضية الشكل الأدبي ، مثل قضية تطور الشكل ، حيث يمكن طرح السؤال التالي : في ظل نظرية نقدية كعمود الشعر ، لم يعارضها من النقاد إلا عبد القاهر الجرجاني ، ألم تحصل تطورات مهمة في شكل القصيدة من ابي نواس ، الى ابي تمام ، إلى المتنبي ، إلى أبي العلاء . . . . الخ ، وكيف ؟ بذا ، يشير هذا البحث الى بعده التطبيقي ، الى حاجته لدراسات نصية تسوغ نتائجه النظرية .

كما يدعو الى ضرورة التدقيق في المصطلحات النقدية التي ينطبق عليها ما قلناه بصدد الشكل ، وتلك المهمة نضعها امام النقد العربي الحديث ، خصوصا ذلك الذي يسعى إلى تقويم القصيدة العربية في علاقتها بالقصيدة العمودية من جهة ، وبالتجارب الشعرية الأجنبية من جهة ثانية .

أخيراً ، آمل ان يكون هذا البحث قد ألقى من الضوء على قضيته الأساسية ، ما يجعلها أكثر جلاءً ، ويفتح آفاقاً جديدة لأبحاثٍ لاحقة .

المصادر والمراجع

الكتب العربية :

١ ـ الآمدي ، (ابو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى البصري) .
ـ الموازنة بين ابي تمام والبحتري ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ط ١ ، مطبعة حجازي ، القاهرة ، ١٩٤٤ .

٢ ـ ابن الأثير ، (ابو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد) .
ـ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر (١ ـ ٢) ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، مطبعة الحلبي ، القاهرة ١٩٣٩ .

٣ ـ ابن جني (ابو الفتح عثمان) .
ـ الخصائص (١ ـ ٣) ، تحقيق محمد علي النجار ، ط ٢ ، دار الهدى بيروت ، د ت .

٤ ـ ابن خلدون (عبد الرحمن المغربي) .
ـ المقدمة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٨٢ .

٥ ـ ابن رشيق (ابو علي الحسن القيرواني الأزدي) .
ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده (١ ـ ٢) ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، ط ٥ ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٨١ .

٦ ـ ابن طباطبا (محمد بن احمد العلوي) .
ـ عيار الشعر ، تحقيق عباس عبد الساتر ، دار الكتب العلمية ، ط ١ ، بيروت ١٩٨٢ .

٧ ـ ابن عبد ربه (ابو عمرو أحمد) .
ـ العقد الفريد ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٨٢ .

٨ ـ ابن قتيبة (ابو محمد عبد الله بن مسلم) .
ـ الشعر والشعراء ، مطبعة بريل ، ليدن ، ١٩٠٢ .

٩ ـ ابن المعتز ، عبد الله ،

ـ كتاب البديع ، نشره اغناطيوس كراتشقوفسكي ، ليننغراد ، ١٩٣٥ .

١٠ ـ ابو ديب ، كمال ، في البنية الايقاعية للشعر العربي ، ط ١ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٤ .

١١ ـ ادونيس ،

ـ الثابت والمتحول ، الكتاب الأول ، ط ٣ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٠ .

ـ الثابت والمتحول (٢ ـ ٣) ، ط ١ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٨ .

ـ مقدمة للشعر العربي ، ط ٢ ، دار العودة بيروت ، ١٩٧٩ .

١٢ ـ انيس ، ابراهيم ، موسيقى الشعر ، دار القلم ، بيروت ، د ت .

١٣ ـ البكري ، محمد توفيق ، اراجيز العرب ، ط ٢ ، القاهرة ، ١٣٤٦ هـ .

١٤ ـ التبريزي ، الخطيب ، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني ، حسن عبد الله ، خانجي وحمدان ، بيروت ، د ت .

١٥ ـ التنوخي (القاضي ابو يعلي عبد الباقي بن المحسن) .

ـ كتاب القوافي ، تقديم وتحقيق عمر الأسعد ، ومحيي الدين رمضان ط ١ ، دار الإرشاد ، بيروت ، ١٩٧٠ .

١٦ ـ التوحيدي (ابو حيان) .

ـ الامتاع والمؤانسة ، تحقيق احمد امين ، واحمد الزين ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، د ت .

ـ المقابسات ، تحقيق وشرح حسن السندوبي ، المطبعة الرحمانية بمصر ط ١ ، ١٩٢٩ .

١٧ ـ الجاحظ (ابو عثمان عمرو بن بحر) .

ـ البيان والتبيين ، (١ ـ ٤) ، دار الفكر للجميع ، بيروت ، ١٩٦٨ .

١٨ ـ الجرجاني ، عبد القاهر .

ـ دلائل الإعجاز ، تحقيق محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٧٨ .

ـ اسرار البلاغة ، تحقيق محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٧٨ .

١٩ ـ الجرجاني (القاضي علي بن عبد العزيز) .
ـ الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي ، ط ٤ ، مطبعة البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

٢٠ ـ الجمحي (محمد بن سلام البصري) .
ـ طبقات الشعراء ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٠ .

٢١ ـ الخولي ، امين ، مناهج في النحو والبلاغة والتفسير والأدب ، ط ١ ، دار المعرفة ، ١٩٦١ .

٢٢ ـ زكريا ، إبراهيم ، مشكلة البنية ، دار مصر للطباعة ، الفجالة ١٩٧٦ .

٢٣ ـ شرف ، محمد حفني ، الصور البيانية ، ط ١ ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، ١٩٦٥ .

٢٤ ـ العاملي (السيد حسين يوسف مكي) .
ـ قواعد استنباط الأحكام ، ج ١ ط ١ ، ١٩٧٢ .

٢٥ ـ عباس ، احسان ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ط ١ دار الأمانة ، بيروت ، ١٩٧١ .

٢٦ ـ عتيق ، عبد العزيز ، علم البيان ، دار النهضة العربية بيروت ، ١٩٧٠ .

٢٧ ـ العسكري (ابو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل) .
ـ كتاب الصناعتين ، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ، وعلي محمد البجاوي ، ط ١ ، دار إحياء الكتب العربية ، مطبعة البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٥٢ .

٢٨ ـ عياد شكري ، محمد ، موسيقى الشعر العربي ، ط ١ ، دار المعرفة القاهرة ، ١٩٦٨ .

٢٩ ـ قدامة بن جعفر ، (ابو الفرج الكاتب البغدادي) .
ـ نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، مطبعة السعادة بمصر ، ١٩٦٣ .

ـ نقد النثر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٢ .
٣٠ ـ القرطاجني (ابو الحسن حازم) .

ـ منهاج البلغاء ، وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، ط ٢ ، دار الغرب الاسلامي ، بيروت ، ١٩٨١ .

٣١ ـ الكلاعي (ابو القاسم بن عبد الغفور) .
ـ إحكام صنعة الكلام ، تحقيق محمد رضوان الداية دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٦ .

٣٢ ـ المرزوقي (ابو علي احمد بن محمد) .
ـ شرح ديوان الحماسة ، ج ١ ، المقدمة ، تحقيق أحمد امين وعبد السلام هارون ، مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة ، ط ١ ، القاهرة ، ١٩٥١ .

٣٣ ـ المعري ، ابو العلاء ، اللزوميات (المقدمة) ، دار صادر بيروت ، د ت .

٣٤ ـ ناصف مصطفى .
ـ نظرية المعنى في النقد العربي ، ط ٢ ، دار الأندلس بيروت ، ١٩٨١ .
ـ الصورة الأدبية ، ط ٢ ، دار الأندلس ، بيروت ، ١٩٨١ .

الكتب الأجنبية المترجمة الى العربية :

١ ـ ارسطو ، كتاب الشعر ، نقله من السريانية إلى العربية ابو بشر متّى بن يونس القنائي ، تحقيق شكري محمد عياد مع دراسة لتأثيره في البلاغة العربية ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

٢ ـ بارت ، رولان ، درجة الصفر للكتابة تر . محمد برادة ، دار الطليعة ط ١ ، بيروت ، ١٩٨٠ .

٣ ـ جويو ، جان ماري ، مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، تر . سامي الدروبي دار الفكر للجميع ، مطبعة الاعتماد بمصر ، د ت .

٤ ـ فيشر ، ارنست ، ضرورة الفن ، تر . ميشال سليمان ، ط ١ ، دار الحقيقة بيروت . د ت .

٥ ـ فينوغرادوف ، اي ، مشكلات المضمون والشكل في العمل الأدبي ، تر . هشام الدجاني ، د ت .

٦ ـ كروتشه بنديتو ، علم الجمال ، تر . نزيه الحكيم ، المجلس الأعلى للآداب والفنون ، المطبعة الهاشمية ، دمشق ، ١٩٦٣ .

٧ ـ ماركوز ، هربرت ، البعد الجمالي ، تر . جورج طرابيشي ، ط ١ ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٩ .

٨ ـ نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) ، تر . ابراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين ، ط ١ ، بيروت ١٩٨٢ .

٩ ـ ويليك رينيه ووارين اوستن ، نظرية الأدب ، المجلس الأعلى للآداب والفنون تر . محيي الدين صبحي ، ط ١ ، مطبعة خالد الطرابيشي ، دمشق ، ١٩٧٢ .

المجلات

١ ـ الابحاث ، الجامعة الاميركية ، بيروت ، السنة ١٢ ، ج ١ ، آذار ، ١٩٥٩ .

٢ ـ فصول ، مجلة النقد الأدبي ، تصدر عن الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، العدد الثاني ، ١٩٨١ .

المراجع الأجنبية :

1 — Cohen , Jean , Structure du Language poetique , Flammarion , Paris, 1966.

2 — Focillon , Henri , Vie des Formes , P. U. F. 5é edition, Paris, 1964.

3 — Giraud , Pierre, Essais de Stylistique, editions Klincksiek, Paris, 1965.

4 — Hersh , Jeanne, L'étre et la forme , editions de la Baconniére, Neuchàtel, Suisse, 1946.

5 — Hytier, Jean, La poetique de Valery, Librairie Armand Colin, Paris, 1953.

6 — Jakobson , Roman,
— Huit questions de poetique , editions du seuil, Paris, 1977.
— Six Lecons sur le son et le sens, les editions de Minuit, Paris, 1976.

7 — Todorov , Tzvetan, Qu'est — ce que le structuralisme, editions du seuil, Paris, 1968.

الفهرس

ـ مقدمة ٩

ـ تمهيد ١٣

ـ الباب الأول: النظرية الشكلية في النقد العربي ١٩

ـ الفصل الأول: القصيدة والشكل ٢١

ـ الفصل الثاني: النقد والبلاغة ٣٢

الفصل الثالث: اللفظ والمعنى ٤٣

ـ الفصل الرابع: نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاجي ٥٠

ـ الفصل الخامس: عمود الشعر ٥٧

ـ الباب الثاني: الشكل صورةً للمعنى ٧٣

ـ الفصل الأول: المعنى العام والمعنى الخاص ٧٥

ـ الفصل الثاني: المعنى النّحْوي ٨٦

ـ الفصل الثالث: المعنى البياني ١٠١

ـ الباب الثالث: المستوى الإيقاعي للشكل ١١٧

ـ الفصل الأول: الشعر والنثر ١١٩

ـ الفصل الثاني: الوزن ١٣٤

ـ الفصل الثالث: القافية ١٥١

ـ الباب الرابع: الشكل في النظريات الحديثة
والشكل في النقد العربي (دراسة مقارنة) ١٦٥

ـ الفصل الأول: الشكل والمادّة ١٦٧

ـ الفصل الثاني: الشكل والمضمون ١٨١

ـ الفصل الثالث: الشكل والأسلوب ١٩٨

ـ خلاصة ٢١٦

لائحة المصادر والمراجع ٢١٩